Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5)

Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)

BEIHEFTE

Peter Lang

Die gesellschaftliche Verantwortung zwischen Poetik und Politik ist ein zentrales Thema im theoretischen Diskurs, der hier durch Beiträge aus verschiedenen Ländern bereichert wird. Dazu gehört auch die Frage der Gewaltdarstellung und der Disability Studies in der deutschsprachigen Literatur.

Der fünfte Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:
- Gesellschaftliche Verantwortung: Politik und Poetik;
- Gesellschaftliche Verantwortung in der europäischen Gegenwart: Transnationalität und Poetik;
- Gewalt und Literatur;
- Behinderungen und Herausforderungen – Disability Studies in der Germanistik

Laura Auteri ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

Natascia Barrale ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Arianna Di Bella ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Sabine Hoffmann ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

www.peterlang.com

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE
Band 5



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanistik



ISBN - 978-3-0343-3659-8 (Print)
ISBN - 978-3-0343-4573-6 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4574-3 (ePub)
DOI - 10.3726/b19951





Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Gesellschaftliche Verantwortung in der europäischen Gegenwart: Transnationalität und Poetik

Gewalt und Literatur

Behinderungen und Herausforderungen. *Disability Studies* in der Germanistik

Gesellschaftliche Verantwortung. Politik und Poetik

Herausgegeben von Anne-Rose Meyer,
Eugenio Spedicato, Christiane Weller

Einführung

Eine Schriftstellerin/ein Schriftsteller darf niemals in erster Linie wegen ihrer/seiner politischen Gesinnung wertgeschätzt werden. Entscheidend sind vielmehr die Kunstpraxis, die Qualität des Schreibens, die Komplexität und Kohärenz des Geschaffenen, die Faszination der erdachten Stoffe und Welten. Die Literatur kann nicht mit einem Zauberstab die Welt verändern, aber sie kann das Denken beschleunigen, neue Perspektiven eröffnen, das gesamte Reservoir des literarischen Gedächtnisses mobilisieren, Kritik an den bestehenden Verhältnissen in verschlüsselter oder leicht zugänglicher Form anmelden, um Nachdenken zu fördern und Veränderung voranzutreiben. Mehrmals und auf mannigfaltige Weise hat sich in den verschiedensten historischen Zusammenhängen und Epochen ihre große Wirkungskraft erwiesen, auch wenn sie oft keinen direkten Einfluss auf die Zeitläufe ausgeübt hat. „Gesellschaftliche Verantwortung" ist heutzutage keineswegs nur im Bereich der Unternehmenskultur oder der Wissenschaft ein herausragendes Thema. Sie gehört grundsätzlich auch zum Selbstbewusstsein der Schriftstellerin/des Schriftstellers. Der vorliegende Sammelband will die Selbstverortung der Literatur im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Verantwortung in den Blick nehmen. In ihm findet die Mehrheit der Vorträge einen Platz, die während des vierzehnten IVG-Kongresses „Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive" (Palermo, 26.–31.07.2021) innerhalb der online stattgefundenen Sektion „A3 – Gesellschaftliche Verantwortung I: Politik und Poetik" vorgestellt wurden.

Selbstverständlich ist dieser Band kein Unikum im Feld der germanistischen Studien, die sich in letzter Zeit wieder vermehrt den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Politik widmeten. Was unser Band mit den bereits bestehenden Forschungen und Ansätzen verbindet (Brockhoff et al. 2016, Neuhaus & Nover 2019, Heinemann et al. 2020), ist der Anspruch auf eine möglichst breit angelegte Bestandsaufnahme der Modalitäten, mit denen politische Fragestellungen auch in der jüngeren deutschsprachigen Literatur behandelt wurden. Die wesentliche Gemeinsamkeit mit vorhandenen Publikationen besteht in der Auffassung, dass das Politische nicht mit Politik verwechselt werden darf. Das Politische umfasst das Gesamtgefüge des kollektiven Lebens, Denkens und Handelns im engen Zusammenspiel mit der besonderen Beschaffenheit von politischen Systemen und dem Verhalten von politischen Entscheidungsträgern. Die Literatur der Gegenwart versucht in der Regel nicht, auf das System der Politik durch ästhetische oder politische Strategien

einzuwirken, beispielsweise um fällige Veränderungen zu fördern, wobei allerdings auch Versuche dieser Art denkbar sind und prinzipiell nicht als Tendenzliteratur disqualifiziert werden sollten. Die Literatur der Gegenwart setzt sich recht häufig mit dem Politischen auseinander, indem sie brüchige Identitätsentwurfe in kollektive Szenarien übersetzt. Jeder ist auf sich selbst zurückgeworfen und muss lernen mit der eigenen Labilität umzugehen. Das dargestellte Selbst ist jedenfalls immer nur ein Stück in einem fragmentierten, politisch determinierten Ganzen, oft genug ist es auch eine Art Strandgut in einem Gefüge von unentwirrbaren Komplexen und schwer überschaubaren Abhängigkeiten.

Die inzwischen leicht überholte Diagnose von Ulrich Beck in Bezug auf die postmoderne Risikogesellschaft scheint im Hinblick auf die Gegenwartsliteratur immer noch recht gut zu funktionieren: Schicht, Familie, Arbeitsmilieu, Geschlechtsbeziehungen prägen die Subjektkonstruktion literarischer Figuren durch permanente Veränderungen und existenzielle Risiken. Was in diesem weiten Bezirk stets im Werden ist, hängt sehr oft mit politischen Kursbestimmungen zusammen. Die Romane eines Uwe Timm zum Beispiel liefern in dieser Richtung einprägsame Einsichten (siehe dazu in diesem Band Albrecht). Die Vielfalt der im vorliegenden Band untersuchten literarischen Werke zeigt mit Deutlichkeit, dass es bei gegenwärtigen Autorinnen und Autoren ein reges Interesse an politischen Themen gibt, dass wir es also generell nicht im Entferntesten mit einem Rückzug in die komfortable Welt der bindungslosen Innerlichkeit zu tun haben. Unser Band ist jedoch wohl der erste, der der Frage der Zentralität von gesellschaftlicher Verantwortung in der heutigen literarischen Praxis einen so großen Wert beimisst. Es ging uns nicht darum, die alte Diskussion um politische/unpolitische Literatur noch einmal zu entfachen: Die Literatur ist ein multipolares Universum, in dem jeder seinen eigenen Weg sucht und sich den eigenen Mitteilungsstil erarbeitet. Autoritative Rangbesetzungen gehören zur Vergangenheit. Die Antinomie zwischen einseitig verstandener Engagiertheit und blinder Verteidigung des Autonomiestatus künstlerischer Äußerung hat keinen Existenzgrund mehr. Der Gesellschaftsbezug ist immer präsent, auch dort, wo ein Text sich davon meilenweit zu entfernen scheint. Dieser Bezug ist jedoch niemals an sich die Garantie für eine hochwertige künstlerische Leistung. Wie kaum zuvor ist heute jeder literarische Text, jedes sprachliche Eingreifen einer Schriftstellerin/eines Schriftstellers ein winziger Stein in einer sich stets bewegenden und verwandelnden Galaxie, ein Teilzeichen in einem verschlungenen und weitgespannten System von Zeichen verschiedenster Art und Herkunft. Unvorstellbar dicht ist das Netz der Querbezüge zwischen Individuum und Gesellschaft auf der Ebene der Kommunikation. Die sich daraus ergebenden Spannungsfelder fordern vom Individuum, dass es sich daran permanent mitbeteiligt, in reflexiver oder tätiger Form.

Immer bedrohlicher haben sich in den letzten Jahrzehnten die Anzeichen einer irreversiblen globalen Veränderung kundgetan. Epochale Migrationsphänomene (vgl. dazu Meyer in diesem Band), Klimaerwärmung und ihre Folgen, digitale Barbarei, Sittenverrohung im Alltagsleben, radikale Selbstentfremdung sind Aspekte, die keine Schriftstellerin und keinen Schriftsteller kalt lassen sollten, selbst wenn keine Pflicht besteht, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Das Konzept der gesellschaftlichen Verantwortung weist auf die Notwendigkeit, dem historisch gewordenen Engagement eine neue Dimension zu erschließen. Dieser Schritt ist heute besonders wichtig, weil die alte Welt der engagierten Schriftstellerei wohl als definitiv überholt gelten darf. Fragt man heute nach Beispielen für jüngere Autorinnen und Autoren der deutschsprachigen Literatur, deren literarische Praxis einen deutlichen Bezug zum Politischen hat, werden viele wahrscheinlich etwa an Lukas Bärfuss, Kathrin Röggla, Uwe Tellkamp, Ilija Trojanow, Juli Zeh usw. denken (dazu u.a. Specicato, Jabłkowska, Hachmann). Diese Schriftstellerinnen und Schriftsteller sind durchaus repräsentativ, sie erfreuen sich eines breiten Publikums, eines internationalen Ansehens, in der Presse und im Fernsehen sind sie oft präsent und werden als Intellektuelle geschätzt und gehört. Sind sie auch charismatische Figuren oder moralische Instanzen?

Die Zeiten haben sich geändert, die Nachkriegszeit ist längst vorbei, ebenfalls die Revolution von 68, selbst die Aura der Wiedervereinigung ist verschwunden. Uns stehen globale Bedrohungen bevor. Darauf sollte die Welt der Literatur auf adäquate Weise reagieren. Deshalb sind Schriftstellerinnen und Schriftsteller die besten Zeitzeugen. Ärger sollten sie empfinden in Anbetracht der himmelschreienden Ungerechtigkeiten und Wahrheitsverdrehungen, mit denen man alltäglich konfrontiert wird. Alarm schlagen, literarische Stoffe und Konstellationen ersinnen, die die globalen Herausforderungen selbst im Mikrokosmos der *perceptions particulières* sichtbar werden lassen: Auch darin liegt ihre Aufgabe. In der deutschsprachigen Literaturszene lassen sich möglicherweise nur mit Schwierigkeit Persönlichkeiten finden, die mit einem Heinrich Böll oder einem Theodor W. Adorno zu vergleichen wären und genug öffentliche Autorität besäßen, um gegen die resignierte Stumpfheit oder Gleichgültigkeit der selbstgefälligen westlichen Gesellschaft zu protestieren. Außerdem haben sich in der Zivilgesellschaft der westlichen Welt im Lauf der Zeit mehrere NGOs wie Greenpeace, Amnesty International oder Human Rights Watch durchgesetzt, die gewissermaßen die Rolle der engagierten Autorinnen und Autoren übernommen und stark erweitert haben. Engagement, diese große, vieldiskutierte Kategorie, kann nicht länger an Leuchtfiguren wie Jean-Paul Sartre, Albert Camus oder Simone de Beauvoir gebunden werden, was nicht bedeutet, dass eine engagierte Literatur unmöglich geworden wäre. Vor dem Hintergrund dieser großen Beispiele erscheint Engagement vielmehr als ein weiterhin zu verfolgender universalistischer

Ansatz. Eine die-Welt-von-Gestern-Stimmung hat keinen Sinn, die ältere Welt hat die Weichen für unsere gestellt. Die heutige Welt ist global, anomisch (trotz *social media*), kontingent, undurchdringlich. Augenfällig ist die Tatsache, dass die Fridays-For-Future-Bewegung nichts mit der 68er-Bewegung gemeinsam hat, und es ist zu hoffen, dass Ideologie und Dogmatismus sie nicht infiltrieren bzw. dass alte Fehler sich nicht wiederholen. Denn Ideologie und Dogmatismus sind nach wie vor kräftige Hebel, denen sich besonders in unserer Zeit die planmäßige Verwischung der Grenze zwischen Realität, Wahrheit und Fiktion zugesellt hat.

Wie nie zuvor erscheint die heutige Welt als katastrophenanfällig, in einem permanenten Ausnahmezustand gefangen, von Hass, Wut und Verfälschung geprägt (siehe auch die Beiträge von Kunz und Küpper). Eben der Begriff des Ausnahmezustandes, den Giorgio Agamben in Carl Schmitts etatistischer Theorie vorfand und als schlechte politische Praxis in der postmodernen Handhabung der Staatlichkeit brandmarkte, passt gut zur gegenwärtigen Situation und versetzt die Debatte um das Überleben des Subjekts in einen neuen Horizont. Stimmt es, dass das politische Leben in den westlichen Demokratien aufgrund der polarisierten politischen Fronten und des Mangels an gegenseitiger Bereitschaft zum Dialog immer wieder mit dem Schreckgespenst des Ausnahmezustandes rechnen muss? Hat die Pandemie einen ersten Vorgeschmack für die kommende Epoche der globalen vernichtenden Rückschläge geliefert? Nähert sich das Zeitalter der liberalen Weltordnung, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere nach dem Ende des Kalten Krieges konsolidiert hat, seiner Endphase (vgl. Voigt 2019)? Besonders mit Blick auf den jüngsten Krieg in der Ukraine und der damit einhergehenden globalen atomaren Bedrohung lassen sich Fragen dieser Art nicht so ohne Weiteres durch fulminante Sprüche erledigen. Mit Recht evozieren besorgte Schriftstellerinnen und Schriftsteller dystopische Zukunftswelten (vgl. dazu den Beitrag von Pizer), in denen sich die heutigen Symptomatiken zu Krankheiten und bis zum Paroxysmus fortentwickelt haben. Auch erscheint als besonders berechtigt, dass die Literatur das Subjekt weiterhin als glaubwürdige Instanz beibehält, ohne allzu sehr auf dessen Auseinanderdriften zu achten. Halten wir uns am Begriff des permanenten Ausnahmezustandes fest, dann erscheint nur eine Lösung als besonders sinnvoll: das Subjekt entgegen allen Theorien zu befestigen, die dessen Tod in die Welt herausposaunen. Wenn die Literatur bei dieser Befestigung eine tätige Rolle spielt, dann heißen wir sie mit besonderer Überzeugung willkommen. Aber was ist damit gemeint, wenn geschrieben wird, das Subjekt sollte im Schaffensbereich der Literatur befestigt werden? Die Legitimität der Politik hängt von der Verwirklichung gerechter und demokratischer Zielsetzungen ab, die Literatur bewahrheitet ihre edelste Aufgabe, wenn sie die Unfreiheit, die Ungerechtigkeit und das verstockte Anhängen an falsche Credos der Feindseligkeit offen legt. Die

Literatur kann praktisch alles, man kann ihr alles zumuten, aber nicht jede Literatur ist dazu fähig, die außerordentlichen Anstrengungen gegenwärtiger Leidenserfahrungen und Selbstbefreiungsversuche zu inszenieren. Gerne verweilt sie bei den Niederlagen und den unvermeidlichen Rückzügen des Selbst. Wäre es irreführend, wenn man in freier Anlehnung an den Existenzialismus oder an die Herangehensweise eines Heinrich Böll das Individuum in der Literatur als einen sich freischaffenden Charakter vorstellen würde, der ständig versucht, von den Verhaltensweisen der großen Menge Abstand zu nehmen? In diesem Bereich hätte und hat die Literatur der Gegenwart noch sehr viel zu sagen, auch im deutschsprachigen Bereich, und auch darin liegt eine eminent politische Aufgabe. Individualität ist nicht vom Individuum selbst hergestellt, sondern durch Überindividuelles bereits determiniert: Diese harte Feststellung darf jedoch weder in der Literatur noch im Leben Freiräume der eigenen Initiative verstellen.

Der vorliegende Band ist in vielerlei Hinsicht ein Plädoyer für eine Literatur, die gesellschaftliches Engagement ernst nimmt und der sozialen und politischen Verantwortung ein besonderes Anliegen ist. Dies umfasst auch die Forderung nach einer Neuauflage der AutorInnen als Intellektuelle und damit die Selbstautorisierung der Schreibenden als Instanzen moralischer Integrität. Wenn also wieder die politische Funktion der Literatur und die Intellektuellenrolle der AutorInnen zusammenfallen, mag man von einer Stabilisierung der Subjektfunktion im literarischen und politisch-gesellschaftlichen Feld sprechen; d.h. im imaginären Raum der Literatur und im Realraum der Politik wird das Subjekt so erneut zum politisch engagierten und sich seiner Verantwortung bewussten Individuum. Doch nicht alle Beiträge dieses Bandes lassen sich unter den obigen Prämissen verorten, entweder weil sie die politische Aufgabe der Literatur prinzipiell in Frage stellen (z.B. Braungart) oder weil sie sich Autoren und Werken widmen, deren Verständnis von Subjekt und Gesellschaftsbezug immer schon vollkommen anders gelagert ist (siehe z.B. Carstensens Beitrag zu Handke). Andere Deutungen der gegenwärtigen Literatur als engagiert oder politisch diagnostizieren die Überwindung von vermeintlich überholten Konzeptionen bezüglich Subjekt, Individuum oder auch der Rolle der Intellektuellen. Das politische Potenzial dieser neuen Literatur (siehe z.B. in den Beiträgen von Kanz oder Albrecht) siedelt sich in einem posthumanistischen Denken an, einer Bewegung, die das menschliche Subjekt oder das gesellschaftliche Individuum zu Gunsten des Nicht-Menschlichen ‚ver-rückt'. Unter den Stichworten „Human-Animal Studies" (vgl. hierzu Derrida 2010, Agamben 2014, Borgards 2016), „Ecocriticism" und „Nature Writing" oder auch auf der Grundlage der Untersuchungen zum literarischen Umgang mit dem Anthropozän oder Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. Latour 2007) lässt sich das politische Engagement oder die gesellschaftliche Verantwortung der Literatur noch einmal ganz anders denken. Noch

radikaler stellt sich die Frage des Politischen der Literatur in den Debatten zur De- oder Entkolonisierung des Wissens (vgl. Tuck/Yang 2012, Bhambra et al. 2018), d.h. hier der Literatur (siehe dazu auch Hachmann), der Philosophie oder auch der Universität. In dieser dekolonialen Theorie geht es nicht mehr um die Frage, was die Literatur kann, sondern was sie darf. Die Literatur hat somit die politische Verantwortung, ihre epistemischen Grundlagen und ihre Positionierung in Bezug auf ein bis heute fortbestehendes koloniales oder imperiales Koordinatensystem – und damit ihre epistemische Gewalt – beständig in Frage zu stellen, um, im radikalsten Falle, das Feld gegebenenfalls anderen Sprechern zu überlassen.

Nach diesen recht weit aufgefächerten Überlegungen zur politischen Verantwortung der Literatur möchten wir im Folgenden die einzelnen Beiträge kurz vorstellen. Unterteilt ist der Band in zwei Sektionen. Im ersten Teil haben wir die Beiträge zusammengeführt, die sich mit Politik, Poetik und Ästhetik befassen. Einige dieser Beiträge liefern hier eher übergreifende oder gattungstypologische Darstellungen, andere untersuchen anhand von ausgewählten Werken oder AutorInnen das Verhältnis von politischer Verantwortung und deren poetologischer bzw. ästhetischer Anliegen.

Eugenio Spedicato eröffnet den Band mit einer Verteidigung der Zornfähigkeit engagierter SchriftstellerInnen, die für eine fortschrittlich orientierte Literaturauffassung als grundlegend betrachtet wird. Welche Art des Zorns sollte die Literatur kultivieren und wie könnte sie ihre Emotionseffekte in den Dienst des politischen Engagements stellen? Unterschiedliche Ausbildungen einer solchen Zornfähigkeit findet Spedicato exemplarisch bei Jean Améry und in manchen Werken Josef Zoderers, Heiner Kipphardts und Lukas Bärfuss'.

Joanna Jabłkowska wendet sich in ihrem Beitrag ebenfalls Bärfuss zu, ergänzt durch einen Vergleich mit Kathrin Röggla; allerdings jedoch nicht ohne uns vorher einen Aufriss der politisch-engagierten Literatur von Günther Eich, Günter Grass, Martin Walser und anderen zu bieten. Nach Jabłkowska ist das Engagement der gegenwärtigen Literatur grundsätzlich anders gelagert als das ihrer Vorgängergeneration – dies sowohl im Hinblick auf die problematisierten Missstände als auch in Bezug auf die angebotenen ästhetischen Lösungen.

In ihrem Beitrag zu Irmgard Keun, Emine Sevgi Özdamar und Aglaja Veteranyi verortet Anne-Rose Meyer Gesellschaftskritik und politisches Engagement in der kindlichen Erzählperspektive. Diese Fokalisierung durch die vermeintlich schutzbedürftige, naiv-vorurteilsfreie Erzählerstimme lässt sich als gelungene Strategie verstehen, die gesellschaftlichen Gewalt- und Herrschaftsstrukturen zu entlarven. Im traumatisierten Kind spiegeln sich so die Traumata von Krieg, Exil und/oder Migration und affizieren in potenziell unmittelbarerer Weise die Leser.

Der Beitrag von Thorsten Carstensen wendet sich Peter Handke zu, einem Autor, den man wohl erst auf den zweiten Blick in einer Sammlung zur politisch-engagierten Literatur vermutet. Carstensen liest Handke als einen Sozial- und Kulturkritiker, dem es nicht um das tagespolitische Geschäft zu tun ist, sondern der die ‚soziale Beschleunigung', eine der Grundkomponenten unserer spätkapitalistischen Gesellschaft, kritisch ins Visier nimmt. Carstensen bescheinigt Handke eine Ästhetik der Langsamkeit, einen epischen Blick oder auch eine romanische Weltsicht – d.h. einen Rückgriff auf eine Vergangenheit, die sich im Handke'schen Denken durch eine unentfremdete, aber auch „machtlose" Volkshaftigkeit auszeichnet. Handkes Schreiben ist somit ein Schreiben gegen den Zeitgeist oder ein Versuch, Widerständigkeit oder Widerstand in der und durch die Position der sozialen Ausgegrenztheit zu üben.

Mit Bezug auf ein Gedicht von Jan Wagner redet Wolfgang Braungart einer verantwortungsfreien Literatur das Wort. Für Braungart müssen Gesellschaftskritik und gesellschaftspolitische Verantwortung etwas auf den Begriff bringen; doch gerade eine solche Begrifflichkeit ist der Literatur fremd. Während also Literatur einen Resonanzboden für jedwede Art von kultureller Äußerung bilden kann, und sich damit natürlich auch politisch engagieren mag, ist es nur die Dimension des Ästhetischen, für die sich Literatur verantwortlich zeichnen muss. Aber gerade in dieser politischen oder gesellschaftlichen Unvereinnehmbarkeit der Kunst liegt ihre Freiheit. Diese systemische Inkommensurabilität ist nach Braungart letztendlich weit radikaler als jedes wohlmeinende politische Engagement.

Diese erste Sektion wird durch den Beitrag von Gundela Hachmann zu den Poetiken von Hilde Domin, Marlene Streeruwitz und Juli Zeh abgeschlossen. Hachmann verortet diese Poetiken in dem von Rancière bereitgestellten Rahmen, welcher Politik als Bereich des Sag-, Hör- und Sichtbaren versteht. Danach bietet Literatur dem Menschen als politischem Sprachwesen die Möglichkeit einer Veränderung der Selbstwahrnehmung und einer daraus folgenden Neupositionierung. Hachmann zufolge entwickelt Streeruwitz als vielleicht radikalste der drei Autorinnen aus dieser ästheticopolitischen Logik ein dekoloniales Schreiben; ein Ansatz also, der heute zunehmend die Frage nach dem politischen Engagement der Literatur bestimmt.

Der zweite Teil unseres Bandes widmet sich den literarischen und filmischen Perspektiven auf Wirtschaft, Umwelt und Krieg, versucht also nochmals dezidiert Teilbereiche ins Auge zu fassen, die in der heutigen Gesellschaft zunehmend relevant werden. In dem ersten Beitrag dieser Sektion beschäftigt sich Tanja Angela Kunz mit Jonas Lüscher, sowohl im Kontext der seit der Staiger'schen „Kloakenschelte" anhaltenden Schweizer Debatte zur Funktion der Literatur, als auch in Bezug auf das nationale Selbstverständnis, demzufolge die Schweiz als neutrales, sich-reinhaltendes Schlaraffenland mystifiziert wird. Für Lüscher, so Hachmann, bietet die Literatur die Möglichkeit,

eine narrative Gesellschaft zu fördern, d.h. über ein polymythisches Erzählen ein narratives Netz zu erstellen, welches die Welt in ihrer Vielfalt erfassbar machen kann. Dieses Erzählen, das sich der Ökonomisierung verweigert, kann somit in der kritischen Distanz eine neue Wahrheit „erfinden".

Monika Albrecht untersucht das Werk Uwe Timms, der sein Schreiben immer schon „zwischen Unterhaltung und Aufklärung" verortet hat. Albrecht zeigt auf, wie auch ein auf den ersten Blick unpolitisch erscheinender Roman wie *Vogelweide* durch ein politisches Anliegen getrieben ist. Timms Schreiben richtet sich gegen das „profitfreundliche ideologische Abwehrsystem" unserer spätkapitalistischen Gesellschaft. Albrecht verfolgt, wie geschickt Timm die aktuellen wirtschaftlichen und ökologischen Missstände analysiert und entlarvt, indem er die ökonomische Logik ins Private oder Individuelle übersetzt und seine Figuren so am eigenen Leib die gesellschaftlichen Verfallserscheinungen erleben und erleiden lässt.

Achim Küpper wendet sich in seinem Beitrag dem Film Grüsse aus Fukushima von Doris Dörrie zu. In diesem Zusammenhang entwickelt er eine, wie er es nennt, ‚Medienästhetik des Atomaren', d.h. den Versuch, Unsichtbares sichtbar und Unhörbares hörbar zu machen. Er schließt damit an theoretische Konzepte an, wie sie schon Gundela Hachmann in ihrer Analyse der Poetiken von Domin, Streeruwitz und Zeh vorgeschlagen hat. Küpper zeigt im Detail, wie Dörrie eine innovative, transkulturelle Bildsprache findet, die die Angst vor einer nuklearen Bedrohung fassbar werden lässt.

Um ökologische Katastrophen geht es auch in John Pizers Beitrag zu den Zukunftsromanen oder Öko-Krimis von Simon Urban und Thomas Brussig, die den politischen Verfall der DDR in das 21. Jahrhundert verlegen. Pizer sieht in diesen ironischen oder satirischen Dystopien einer vermeintlich fortexistierenden DDR ein probates Mittel, Umweltprobleme der gegenwärtigen BRD vorzuführen und einer umfassenden Kritik zu unterziehen.

Der letzte Aufsatz unseres Bandes von Christine Kanz stellt das schon mehrmals erwähnte Konzept der Anerkennung ins Zentrum ihrer Untersuchung zu Yoko Tawada und Thomas Hettche. Auch für Kanz ist Literatur Gedankenbühne und Testfeld, um z.B. die Anerkennung von Diversität im zwischenmenschlichen, aber auch im „mehr-als-menschlichen" Bereich zu erproben. Kanz schlägt vor, dass Tawada in ihren Werken eine Strategie der affektiv-leiblichen Anerkennung entwickelt, derzufolge Eigenes und Fremdes neu und anders verhandelt werden können, während Hettche in *Pfaueninsel* ökokritisch für die Anerkennung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren plädiert.

Wir hoffen, dass unser Band dazu beitragen wird, der Diskussion um das Engagement und die Verantwortung der Literatur neue Perspektiven zu eröffnen, sei es als Plädoyer für einen dezidierten Eingriff in das politische

Tagesgeschäft oder für einen Erprobungsraum zur Entwicklung neuer Denkmuster und Affektmodelle.

Anne-Rose Meyer, Eugenio Spedicato, Christiane Weller
im Frühjahr 2022

Bibliographie

Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.

Bhambra, Gurminder K./Dalia Gebrial/Kerem Nişancıoğlu (Hg.): *Decolonising the University*, London: Pluto Press 2018.

Borgards, Roland: *Einleitung: Cultural Animal Studies*. In: ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftiches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 1–5.

Brokoff, Jürgen/Ursula Geitner/Kerstin Stüssel (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016.

Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen 2010.

Heinemann, Gudrun/Joanna Jablkowska/Elzbieta Tomasi-Kapral (Hg.): *Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden*. Berlin: Lang 2020.

Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.* Übers. aus dem Engl. Gustav Roßler. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.

Neuhaus, Stefan/Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019.

Tuck, Eva/K. Wayne Yang: „Decolonization is not a metaphor“. In: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1, 2012, S. 1–40.

Voigt, Rüdiger (Hg.): *Ausnahmezustand. Carl Schmitts Lehre von der kommissarischen Diktatur*. Baden-Baden: Nomos ^{2}2019.

Teil I:
Politik, Poetik und Ästhetik

Zornfähige Gegenwartsliteratur

Eugenio Spedicato (Pavia)

Abstract: Im vorliegenden Beitrag wird Engagement auf der literarischen Gedankenbühne als *philosophia perennis*, als *indignatio* und Zornfähigkeit in Anbetracht von Missständen jeder Art, als vollständiges Aufgehen in die historische und politische Dimension der Gegenwart verstanden. Zur Bewahrheitung von Engagiertheit ist es heute nicht mehr nötig, als Gewissen der Nation aufzutreten. Selbst einzelne Werke oder Stellungnahmen können Zeugnis ablegen. Im Folgenden wird dies vornehmlich am Beispiel des unvergesslichen Schriftstellerprofils von Jean Améry sowie von drei exemplarischen Texten vorgeführt, und zwar Josef Zoderers heimatkritischem Roman *Die Walsche*, Heinar Kipphardts Dokumentarstück *Bruder Eichmann* und Lukas Bärfuss' ebenfalls heimatkritischem Roman *Hundert Tage*.

Keywords: Engagement, *j'accuse*, *indignatio*, Aufklärung, Verteidigung des Einzelnen

1. Engagement: eine absterbende oder gar abgestorbene Kategorie?

Mit Zorn bzw. mit klugem Zorn, ohne jegliche Einmischung der dummen Wut (vgl. generell Ortner 2018), ist hier nicht nur *ira* gemeint, auch *aegritudo* und *indignatio* gehören dazu, Unmut und Empörung. Ja, auch *indignatio*, denn sie ist nicht die mutlose, zu spät kommende Schwester des Zorns, wie man vielleicht glauben könnte, vielmehr ist sie jene langatmige, emotionale, alle Sinne schärfende Schubkraft, die sich gegen Unrecht, Dreistigkeit und Niederträchtigkeit aufbäumt. Die französische Sprache stellt uns zwei Standardbegriffe zur Verfügung, die mit dem so verstandenen Zorn eng zusammenhängen, und zwar *engagement* und *j'accuse*. Noch mehr: Diese Begriffe sind die intellektuelle Transkription des klugen Zorns. Bei *engagement* wird man an die literarische und öffentliche Wirkungskraft des französischen Existentialismus erinnert, der die Dimension der öffentlichen, sozialpolitischen Rolle der Schriftstellerin und des Schriftstellers erneuerte. Engagement galt für den französischen Existentialismus als Verstrickung in die Welt und als Verpflichtung zu handeln, welche sich aus der Einbettung der Literatur in die geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnisse ergeben. Adorno wies in seiner Interpretation des Existentialismus (vgl. Adorno 1990) auf die Gefahr einer damit verbundenen Gesinnungsästhetik hin, wobei allerdings Engagement etwas Höheres meint: das vollständige Aufgehen mit Hilfe von Kulturkritik und Aufklärung, ja auch mit Hilfe berechtigten Zorns, in der historischen

und politischen Dimension der Gegenwart. Dieses Höhere soll in Schutz genommen werden gegenüber einer oft anzutreffenden Kritik, die es auf den postulierten moralischen Nutzen literarischer Werke reduzieren will.[1] Dieses Höhere kann eine bessere oder schlechtere Konjunktur innerhalb der öffentlichen Einschätzung erfahren bzw. eine bessere oder schlechtere öffentliche Wirkungskraft an den Tag legen, aber es wird nicht so leicht verschwinden, wie die Befürworter der epochalen Paradigmenwechsel indes glauben. Engagement sei die verstaubte Einstellung älterer Autorinnen und Autoren, schreibt man, „Subversion" im ästhetischen Sinn hingegen sei die einzige zeitgerechte und passende Kategorie für jüngere Leute, die in der Jetztzeit leben und schreiben.[2]

Merkwürdigerweise gibt es wohl in allen freien Literaturen der Welt und so auch in der deutschsprachigen Literatur zornfähige Schriftstellerinnen und Schriftsteller, jüngere und ältere, die immer noch für Emanzipation, Aufklärung, Menschenrechte, soziale Gerechtigkeit, politische Freiheit, Umweltschutz sowie für die Verteidigung des Einzelnen vor politischen und wirtschaftlichen Großmächten das Wort ergreifen und keineswegs von der Öffentlichkeit ignoriert werden. Es war kein Zufall, dass der ehemalige französische Widerstandskämpfer und UN-Diplomat Stéphan Hessel 2010 mit seinem Pamphlet *Empört Euch!* eine immense Aufmerksamkeit erreichen konnte. Ebenfalls ist kein Zufall, dass Schriftsteller wie Roberto Saviano oder Orhan Pamuk ein internationales Renommee erlangt haben. Charismatische Persönlichkeiten sind für das Fortexistieren des Engagements als Grundhaltung, als Transkription des klugen Zorns, besonders vorteilhaft, was jedoch nicht bedeutet, dass ohne sie das Engagement tot und begraben wäre. Und trotzdem erheben sich hin und wieder Stimmen, die, alten Wein in neue Schläuche gießend, politische Kunst einzig und allein im Innersten der Kunst selbst erblicken wollen, und zwar jedenfalls nur dann, wenn politische Kunst niemals etwas mit Autorintention, Agitation, Anklage, Gesellschafts- und Machtkritik zu tun hat. Spontan kommt dabei die Frage auf: Wozu dient

1 Der Begriff *engagement* kann außerdem nicht einfach auf Sartres Schrift *Qu'est-ce que la littérature* (1948) zurückgeführt werden. Und selbst anhand dieser Schrift wäre es irreführend, *engagement* mit *Tendenz* gleichzustellen. Bereits Ursula Geitner (Geitner 2016: 19–58) hat ausführlich auf die Komplexität von Sartres Engagement-Idee hingewiesen. In dieselbe Richtung geht Schwenne 2015.

2 „Die Grundthese ist dabei, dass der Diskursstrang, der die Wirksamkeit und hohe gesellschaftliche Relevanz der eingreifenden intellektuellen Rede und der engagierten Literatur behauptet, zwar noch immer – vor allem von der älteren Autorengeneration – fortgeführt wird, zahlreiche seiner Grundannahmen jedoch fundamental erodiert und kaum mehr zu legitimieren sind. Ein Paradigmenwechsel hat sich vollzogen: Das Verhältnis von Literatur und Politik lässt sich heute angemessener mit dem Begriff der Subversion als mit jenem des Engagements beschreiben." (Ernst 2014: 29)

eigentlich diese Delegitimation des literarischen Engagements? Nach wie vor gelten heute noch die traditionellen Merkmale, die auch in Zukunft den Charakter der Schriftstellerin und des Schriftstellers prägen werden, zuallererst die Bereitschaft, das eigene Ansehen einzusetzen, um sich in einem konkreten Fall, im Namen aufklärerischer, liberaler Grundwerte und zum Zweck der Bekämpfung von Fehlentwicklungen, politisch zu engagieren und persönlich die Konsequenzen der eigenen Entscheidung zu tragen. Eben auf dieser Grundlage steht die soziale Verantwortung der Schriftstellerin und des Schriftstellers, wenngleich manche Leute der Ansicht sein könnten, eine so geartete Verantwortung laufe Gefahr, allzu oft in Rhetorik, Ritualität und Pose zu verfallen. Ganz im Gegenteil: Die Aufgabe der sozialen Verantwortung der Schriftstellerin und des Schriftstellers erinnert gewissermaßen an Axel Honneths Begriff des Kampfs um Anerkennung, den der Einzelne immer wieder führen muss, um sich bei den Mächtigen oder bei den Andersdenkenden Gehör zu verschaffen.

In seinem Essay *Der Wert des Einzelnen* (1998) fragte sich Heiner Hastedt, ob die ‚offene Gesellschaft' tatsächlich eine mündige Autonomie aller einzelnen Individuen fördere. Seine Antwort darauf lautete, zusammengefasst, so: Die Perspektive der Mündigkeit bleibt offen, wird jedoch von vielen versteckten ‚Holismen', mit anderen Worten von vielen eingeschmuggelten Ganzheitsparolen, stets gefährdet, welche die Autonomie des Einzelnen zu unterminieren versuchen.[3] Schriftstellerinnen und Schriftsteller, denen die eigene soziale Verantwortung am Herzen liegt, engagieren sich für die Autonomie des Einzelnen und widersetzen sich sämtlichen Holismen.

Der Ausdruck *j'accuse* erinnert uns sogleich an Émile Zolas Stellungnahme im berühmten Dreyfus-Prozess und ist generell mit einem Anprangern von Machtmissbrauch und Ungerechtigkeit gleichbedeutend.[4] Der Schriftsteller oder die Schriftstellerin übernimmt dabei die Rolle eines öffentlichen Anklägers, einer öffentlichen Anklägerin. Dies tut er/sie nicht, indem er/sie von subjektiven, tendenziösen Einschätzungen getrieben wird, sondern

3 „Holismus nenne ich eine Position, die einer Ganzheit unter Vernachlässigung oder Unterordnung des menschlichen Individuums die zentrale Bedeutung beimißt." (Hastedt 1998: 22) Unter „subtilen Holismen" versteht Hastedt außerdem versteckte Verallgemeinerungen in den verschiedensten Diskussionsfeldern, vornehmlich im tagespolitischen Feld, deren Ziel es ist, vermeintliche gemeinnützige Prioritäten festzulegen, die auf Kosten des Einzelnen oder einzelner Gruppen gehen: „Zum kritikwürdigen Holismus wird eine gedankliche Bezugnahme auf das Allgemeine erst dann, wenn versucht wird, die Perspektiven der Einzelnen durch eine dann nur noch als partikular zu verstehende Deutung des Allgemeinen außer Kraft zu setzen." (Hastedt 1998: 26)

4 Zola richtete 1898 einen *J'accuse* betitelten, öffentlichen Brief an den damaligen Präsidenten der Französischen Republik, mit dem er die Hintergründe der Affäre bloßlegte und einen Skandal auslöste.

vielmehr auf der Grundlage von schwer zu widerlegenden Tatsachen. Eine Rede, ein offener Brief, ein Pamphlet, ein Essay, aber auch Gedichte, Theaterstücke, Filme und Erzählungen können dazu verwendet werden, ohne dass man sich damit unbedingt als Gewissen der Nation stilisieren soll, was einem überholten Autorenbild entsprechen würde. Ob Protestieren und Anklagen immer solide begründet sind, wie es im Dreyfus-Prozess der Fall war, bleibe dahingestellt. Jede Schriftstellerin, jeder Schriftsteller hat dennoch das Recht und sogar die Pflicht einzugreifen, wenn Ungerechtigkeiten, Übergriffe, Machtmissbräuche usw. denunziert werden sollen. Sogar ein nicht unbedingt engagierter Schriftsteller wie Wilhelm Genazino ließ sich berechtigterweise zu einer engagierten Rede gegen das Wiedererstarken des „Faschismus" auf vereinigtem deutschem Boden hinreißen, die am 21. August 1999 unter dem Titel *Fühlen Sie sich alarmiert* in der Frankfurter Rundschau erschien. Seine Worte haben an Gültigkeit kaum eingebüßt:

> Warum ist Deutschland nicht außer sich wegen seiner Neonazis? Die Bundesrepublik ist ein zivilisiertes Land nur um den Preis, daß ihr politischer Alltag verstehbar bleibt. Genau hier, entlang der neuen Blutspuren, gibt es eine furchtbare Verbindung zwischen den Taten der alten und der neuen Nazis. Die Jungfaschisten unserer Tage setzen die von den Nazis begonnene Nichtverstehbarkeit der jüngsten deutschen Geschichte fort. Gegen diesen entsetzlichen Alptraum gibt es nur eine Lösung: Wir müssen die Opfer schützen, solange sie am Leben sind.
>
> (Genazino 2004: 25)

Auch sehr berechtigt war das Erscheinen 2009 von *Angriff auf die Freiheit*, ein Pamphlet von Juli Zeh und Ilija Trojanow, in dem die Exzesse des Überwachungsstaates und der Sicherheitswahn scharf kritisiert wurden. Die Schriftstellerin Juli Zeh bietet ein gutes Beispiel dafür, dass das Konzept einer engagierten Literatur nicht in die Rumpelkammer der überholten Devisen gehört.[5]

Engagement und *j'accuse* implizieren nicht, dass sich die Schriftstellerrolle in einer permanenten Gärung von *ira*, *aegritudo* und *indignatio* erschöpfen sollte. Sparsamkeit ist geboten, Überpräsenz wäre kontraproduktiv. Als Vertreterinnen und Vertreter eines Tätigkeitsbereichs, in dem herrschaftsfreie Diskurse und intellektuelle Autonomie unverzichtbar sind, sind zornfähige Schriftstellerinnen und Schriftsteller geradezu prädestiniert, Stellung zu nehmen. Es sei hier auch an Jenny Erpenbecks engagierten Roman *Gehen, ging,*

5 Es sei an ihren Offenen Brief an Angela Merkel (Juli 2013) erinnert, in dem sie zusammen mit anderen Schriftstellerinnen und Schriftstellern von der Bundeskanzlerin Aufklärung in der Prism-Affäre forderte. Über das Verhältnis zwischen Literatur und politischem Engagement bei Juli Zeh vgl. Wagner 2015: insbes. 95–98.

gegangen, im Schicksalsjahr 2015 erschienen, erinnert. In einem Interview äußerte diese genuine Aufklärerin eine sinnvolle politische Vorstellung, die leider folgenlos geblieben ist:

> Die Flüchtlinge sind bereits hier bei uns und werden weiterhin ankommen. Es ist notwendig und meiner Meinung nach auch das einzig Sinnvolle, den Flüchtlingen Freizügigkeit innerhalb Europas zu gewähren – und das Recht, sich in allen europäischen Ländern eine Arbeit zu suchen oder eine Ausbildung zu beginnen. Nur so wird Schleppern die Geschäftsgrundlage entzogen, und nur so können die Flüchtlinge zu den Sozialsystemen beitragen, anstatt wegen der misslichen Gesetzeslage auf Kosten der Sozialsysteme jahrelang in Warteschleifen oder im Status von „Illegalen" gehalten zu werden.
>
> (*Focus Online* 09/02/2015)

Anspruchsvolle politische Literatur macht eben Vorschläge, erhebt Vorwürfe oder klagt an, wenn es dazu kommen muss. Notwendigerweise nimmt sie Stellung für eine gewisse Entscheidung oder Lösung und bekämpft eine andere Entscheidung oder Lösung. Ihr sollte jedoch niemals entgehen, dass die Darstellung der Wirklichkeit keinesfalls vorgefertigten Verständnisschemata und verkürzten Sichtweisen unterstellt sein darf. Im Folgenden werde ich mich stichwortartig an vier Schriftsteller anlehnen, die mit ihren Schriften oder auch nur mit einem einzigen Werk exemplarische Illustrationen zu meinem Modellbild liefern.

2. *Literarisch engagierte Aufklärung als* philosophia perennis

Besonders inspirierend wirkt auf mich das intellektuelle Profil des Jean Améry, dieses Schriftstellers der älteren Garde, den ich hier trotzdem berücksichtigen möchte. Jean Améry vereinigte in sich Eigenschaften, die auch heute und künftig nie fehlen sollten, und zwar größte Nähe zum Zeitgeschehen und zu den politischen Entwicklungen, unbestechliche Urteilsklarheit, Ablehnung von Dogmen und *mainstream*-Gedanken, Widerstandskraft. Bis der Prozess der Zurückeroberung der Würde nicht abgeschlossen ist, bis dahin gilt die Moral des Zurückschlagens – so etwa lautete Jean Amérys kämpferischer Grundsatz. Die *Résistance* war für den aus Österreich Vertriebenen die einzige Art, seine Identität als Jude gegen die nationalsozialistische Aggression zu schützen. Nach dem Krieg war sie für den Entwurzelten ein existentialistisch konnotiertes Denkmittel zur geistigen und politischen Selbstpositionierung. Später, in den Jahren des Wirtschaftswunders, wurde sie für den Kulturkritiker zum Synonym einer protestierenden Vernunft, zum Seismographen aller möglichen Gefährdungen des Individuellen. Dass Aufklärung

auch in instrumentelle Vernunft, in eine inhuman verwaltete Welt und weltverschmutzende Zivilisation ausarten kann und leider ausgeartet ist, wusste Améry nicht weniger als Adorno, Horkheimer, Lévi-Strauss und Foucault. Ihm widerstrebte jedoch jede pauschale Ablehnung, jede eilfertige Verwerfung der Aufklärung. *In den Wind gesprochen*, so hieß sein geistig-politisches Testament. Dort trat Améry für eine radikale Vernunft ein. In dem Buch, in dem dieses Testament erschien, also in dem 1979 von Axel Eggebrecht herausgegebenen Sammelband *Die zornigen alten Männer*, war Améry neben Autoren wie Walter Fabian, Eugen Kogon oder Heinrich Böll der Einzige, der eine Klage gegen die das freie Individuum verachtende linke Intoleranz in Europa erhob und ernüchternd auf das Beispiel von Arthur Koestler und Ignazio Silone hinwies. Wie einer, der weiß, dass er bald abtreten wird, trat er für eine Denkhaltung ein, die der Aufklärung als *philosophia perennis* und dem freien individuellen Urteilsvermögen verpflichtet ist. Immer noch erinnerungswürdig sind z. B. seine Worte gegen den Antizionismus der linken Protestbewegung der siebziger Jahre, ein Phänomen, das heutzutage im Bereich des Netzantisemitismus erstaunlicherweise immer wieder an Einfluss gewinnt (vgl. Lobo 2021).

Vorbringen lässt sich gegen den Antizionismus nach wie vor, wie Améry meinte, „daß es nicht einen – und ich wäge meine Worte – *nicht einen einzigen Staat* in der Welt gibt, bei dessen Geburt nicht Recht und Unrecht, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit bis zur Unauflöslichkeit miteinander verschlungen waren“ (Améry 1976: 162).[6] Und trotzdem, so fuhr Améry fort, wird dem jüdischen Volk eine Sonderbehandlung vorbehalten:

> Dem Antisemiten ist der Jude ein Wegwurf, wie immer er es anstelle: Ist er, gezwungenermaßen, Handelsmann, wird er zum Blutsauger. Ist er Intellektueller, dann steht er als diabolischer Zersetzer der bestehenden Weltordnung dar. Als Bauer ist er Kolonialist, als Soldat grausamer Oppressor. Zeigt er sich zur Assimilation [. . .] bereit, ist er dem Antisemiten ein ehrvergessener Eindringling; verlangt es ihn nach jener neuerdings so gefeierten ‚nationalen Identität‘, nennt man ihn einen Rassisten.
>
> (Améry 1976: 162)

Aus heutiger Perspektive lässt sich allerdings bemerken, dass nationalistischer Extremismus und religiöse Intoleranz immer sehr schädlich sind, von welcher Seite sie auch kommen mögen.

Berechtigter Zorn, „radikale Vernunft“ als philosophischer Habitus, Ethik des Zurückschlagens: Das sind zweifellos allesamt Eigenschaften des

6 „Bei dessen Geburt“ eben. Mit Recht verurteilt heutzutage die EU die illegalen israelischen Neusiedlungen im besetzten Westjordanland.

engagierten Schriftstellers, der engagierten Schriftstellerin. Wenn ich dieser Überlegung nachgehe, kommt mir Josef Zoderers Roman *Die Walsche* (1982) in den Sinn. Zoderer ist ein stiller Schriftsteller, der sich in seinen Romanen oft mit Liebesbeziehungen beschäftigt hat. Aber *Die Walsche* hat eine ganz andere Substanz; sie inszeniert eine schonungslose Dorfgeschichte, in der der Südtiroler Schriftsteller, zur Zeit des Separatismus, der Bombenattentate, der großen Entfremdung zwischen Südtirolern und Italienern, das bedrückende Klima der rassistisch und nationalistisch geprägten Italienfeindlichkeit beschrieb. Alle Italienerinnen und Italiener sollten dieses Buch in ergebener Erinnerung in sich bewahren, denn es versuchte durch Kritik im eigenen Lager eine Brücke zwischen den damals in vieler Hinsicht verfeindeten Bevölkerungen und Kulturen zu bauen. Das im Roman entworfene Gesamtbild einer ungenannten Dorfgemeinde in Südtirol ist gezielt unerträglich. Es ist gut vorstellbar, wie sehr Zoderers Heimatkritik, übrigens eine sehr bekannte Tradition in der österreichischen Literatur, den Nationalisten in Südtirol jahrelang und vielleicht jahrzehntelang auf die Nerven gegangen sein soll.

Bereits zur Zeit seiner Tätigkeit als Lyriker hatte sich Zoderer einen schlechten Ruf in der Tageszeitung *Die Dolomiten* verschafft, wo ihm vorgeworfen wurde, ein mit dem Marxismus kokettierender Intellektueller zu sein. Mit *Die Walsche* war die Verteufelung komplett, im Nachhinein galt Zoderer bei mehreren Rezensenten und Kulturbeobachtern als einer, der seine Heimat verschrien, ein Nestbeschmutzer, der die Südtiroler Wirklichkeit grob verfälscht habe (vgl. Esterhammer 2006: 31).[7] Die Romandarstellung der Südtiroler Bauer ist tatsächlich recht düster. Nationalistische Heimatideologie, anti-italienische Ressentiments, Frauenfeindlichkeit, Alkoholismus, Gewaltbereitschaft, Egoismus: Dies alles wird im Roman deutlich angeprangert, während die dargestellten Italienerinnen und Italiener erstaunlich gut abschneiden. Auf italienischer Seite ist heutzutage ein falsch verstandener Patriotismus besonders im rechten Lager immer noch dafür verantwortlich, dass weitere Brücken der Verständigung nicht gebaut werden.

Es sei hier kurz an den Romaninhalt erinnert: Die „Walsche" ist keine Italienerin, sondern eine Südtirolerin, die mit Italienern verkehrt und deswegen von ihren Dorfleuten beschimpft, verachtet und ausgegrenzt wird. Anders als ihr Vater will sie sich nicht unbedingt mit seinen Leuten identifizieren und ein brauchbares Mitglied innerhalb einer verdorbenen Gemeinschaft werden, die sie von Kind auf misshandelt hat. Und doch fühlt sich diese Frau auch

7 So der Lehrer, Schriftsteller und Kulturjournalist Gerhard Riedmann. Wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *Die Walsche* erschien Sebastiano Vassallis Reportage über die anti-italienische Apartheid in Südtirol *Sangue e suolo: viaggio tra gli italiani trasparenti* (1985), die Zoderers Darstellung indirekt bestätigte.

innerhalb der italienischen Sprachgruppe nicht in ihrem Element, obwohl sie sich dort viel besser als bei ihren Landsleuten beherbergt fühlt. Der Roman hinterlässt im Leser den Verdacht, dass dort, wo ein Gefühl der Fremdheit vorherrscht, niemals eine restlos geglückte Integration stattfinden kann. Die Wunde bleibt bestehen, sie schmerzt und will nicht vernarben. Vielleicht ist auch diese illusionslose Einsicht in die Fremdheitsproblematik eine Form von Aufklärung als *philosophia perennis*.[8]

Ein Jahr später als Zoderers Roman kam in München ein mit Sprengpotenzial versehenes Theaterstück auf die Bühne: Heinar Kipphardts *Bruder Eichmann*. Es handelte sich wiederum um einen passionierten Anklagetext, gegen alle westlichen Brüder Eichmanns, gegen Schreibtischtäter und überzeugte Vollstrecker aller Art gerichtet. Kipphardts extensiver Gebrauch des „Bruder"-Begriffs war nicht unproblematisch. Gewagt war seine Vorstellung, dass die Bedingungen von Eichmanns Haft reichlich übertrieben wären oder dass Eichmännisches im Massaker von Sabra und Shatila aufzuspüren wäre. Und doch war seine *indignatio* begreiflich. Eichmann sollte nicht weiterhin nur als Exponent innerhalb der zahlreichen Schar von Nazi-Bürokraten betrachtet werden, die an der Shoah beteiligt gewesen waren, sondern vielmehr als Musterfall für jenes zeitgemäße kriminelle Verhalten in hierarchischen Organisationssystemen dienen, das aus einem Gemisch von Gehorsam, Komplizenschaft, Opportunismus und Überzeugung zusammengesetzt ist und auch in Demokratien gedeihen kann. Stanley Milgrams Experimente zum Gehorsam gegenüber Autoritäten, ein Meilenstein in der Verhaltenspsychologie, hatten noch vor Kipphardts Theaterstück einen beeindruckenden Beweis dafür geliefert. In seinem politischen Impetus vernachlässigte Kipphardt die Wirtschaftskriminalität. Und doch würde man gerade in diesem Bereich glänzende Varianten des „Eichmannismus" wiederfinden, etwa wenn gewisse Konzerne, die sich in unterentwickelten Ländern ansiedeln, nicht davor zurückschrecken, zum Besten ihrer profitablen Tätigkeit, die dortigen Ressourcen zu erschöpfen oder die Erkrankung mehrerer Menschen einzuplanen. Willfährige Funktionäre, moralisch indifferente Technokraten, gefühllose Fetischisten der Effizienz, wortreiche Fürsprecher der Notwendigkeit von Kollateralschäden: Solche Menschentypen sind ebenfalls als Eichmanns Erben wiederzuerkennen. Für diese Gedanken sind wir heute dem zornfähigen Kipphardt Dank schuldig. Und es lohnt sich immer noch, auch in unserer Epoche, wo der Einzelne sich vor übermächtigen Gegenkräften der Entpersönlichung schützen muss, Kipphardts Grundhaltung zu würdigen. „Ich bin kein Moralprediger", erklärte er in einem Interview und ergänzte seine Gedanken wie folgt: „[. . .] ich werde versuchen nachzuweisen, daß die

8 Vgl. ausführlich zu Zoderers Roman Spedicato 2018: 39–52.

Gesetze der historischen Notwendigkeit die Verantwortung des Einzelnen und seine Entscheidung in Freiheit nicht ausschließen“ (Kipphardt 1983: 193).

Zum Schluss möchte ich auch Lukas Bärfuss’ heimatkritischen Roman *Hundert Tage* (2008) ins Gedächtnis rufen, einen Text, der hintergründig auf *engagement* und *j’accuse* geradezu gebaut ist (vgl. Honold 2012: 135–156).[9] Auch Bärfuss ist im Grunde ein stiller Mensch, auch bei ihm stehen Zorn und ruhiges Argumentieren in Balance. Bärfuss ist ein Schriftsteller, der bei aller Kunstfertigkeit und epischer Dichte Klartext reden kann, wenn es so weit ist. Ein sehr gutes Beispiel dafür bietet sein in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* am 15. Oktober 2015, also am Vorabend der Parlamentswahlen in der Schweiz, erschienener Artikel *Swissmania oder die Schweiz ist des Wahnsinns*. Hierin schlug Bärfuss Alarm gegen die Möglichkeit eines erneuten Rechtsrucks in der Schweiz, in einem Land, das von Intoleranz gegenüber Ausländern, Selbstabschottung gegenüber Europa, wohl auch von rechtsextremistischen Tendenzen affiziert zu sein scheint.

Hundert Tage ist eine Reise ins Herz der Finsternis. *Heart of Darkness* war möglicherweise ein Modell dafür. Auch in diesem Buch ist „radikale Vernunft“ im Sinne Amérys im Einsatz; auch hier wird Literatur als politische und moralische Anstalt gehandhabt. Bärfuss’ *j’accuse* richtet sich ganz konkret gegen die von der Schweiz geleistete massive Entwicklungshilfe in Ruanda zur Zeit des Genozids an den Tutsi. Die Grundfrage dieses Romans lautet folgendermaßen: War Entwicklungshilfe in Ruanda ein humanitärer Akt oder eine blinde Politik und noch schlimmer eine Beihilfe zum Genozid? Für Bärfuss trifft beides zu. Die Bilanz, die der Protagonist David Hohl am Romanschluss zieht (Bärfuss 2010: 208), fällt besonders bitter aus. Sie bettet das Schweizer Verwickeltsein in einen weiteren historischen Horizont ein und enthält einen stillen Hinweis auf die Zeit des Zweiten Weltkriegs:

> Unser Glück war immer, dass bei jedem Verbrechen, an dem je ein Schweizer beteiligt war, ein noch größerer Schurke seine Finger im Spiel hatte, der alle Aufmerksamkeit auf sich zog und hinter dem wir uns verstecken konnten. Nein, wir gehören nicht zu denen, die Blutbäder anrichten. Das tun andere. Wir schwimmen darin. Und wir wissen genau, wie man sich bewegen muss, um obenauf zu bleiben und nicht in der roten Soße unterzugehen.
>
> (Bärfuss 2010: 208)

Ab den sechziger Jahren investierte die Schweiz mehrere Millionen Franken im kleinen, scheinbar friedlichen und ordentlichen afrikanischen Land, in dem sich das Alpenland möglicherweise wiederzuerkennen glaubte. Einen großen Akzent legte es auf Friedenskonsolidierung und gute Regierungsführung

9 Zum Aufsehen, das Bärfuss’ Roman in der Schweiz erregte, vgl. Honold: 2012: 135–156. Vgl. zu Bärfuss’ Roman auch den Beitrag von Joanna Jabłkowska im vorliegenden Band.

sowie auf Gesundheit und steigenden Wohlstand. Die Eidgenossenschaft wollte die Managementqualitäten ihrer Experten unter Beweis stellen. Wie zahlreiche andere Länder unterbrach sie dann ab 1994 ihre Hilfsprojekte und zog ihre Mitarbeiter aus Ruanda ab. Zu spät allerdings. Bärfuss' Roman legt am Beispiel der Erlebnisse eines reuevollen Schweizer Entwicklungshelfers ein Geflecht von politischer Kurzsicht, humanitären Illusionen, Komplizenschaft, Selbstverstrickung und Selbstverschuldung bloß. Dieses Geflecht wirft über Bärfuss' Roman hinaus eine allgemeinere Frage auf, die ganz Europa betrifft: Ist es sinnvoll und ethisch nachvollziehbar, aus eigenem Interesse afrikanische Länder zu finanzieren, in denen die Menschenrechte auf brutalste Weise verletzt werden?

3. Fazit

Engagement und *j'accuse* sollten im Selbstbewusstsein jeder Schriftstellerin und jedes Schriftstellers zumindest als Möglichkeit stets gegenwärtig sein. Das Konzept der intellektuellen Selbsterfüllung kann selbst in postideologischer Zeit immer noch sowohl mit einem pragmatisch als auch mit einem universalistisch ausgeprägten Denken begründet werden. Und es ist nicht nötig, eine exquisit literarische Sprache zu benutzen, um berechtigtem Zorn ein Ventil zu verschaffen. Problematisierungen gehören zur Mehrdimensionalität der Wahrheitserfahrung, das ist klar, aber auch die Großfrage der Selbstfestlegung und der Wertebindung steht immer auf dem Spiel, eine Frage, deren identitätskonstitutive Strenge wirklich anerkannt wird, wenn die zurückschlagende Urteilsautonomie und der sozialpolitische Wert der Schriftsteller- und Schriftstellerinnenarbeit ernstgenommen werden.

Bibliographie

Primärliteratur

Améry, Jean: „Der neue Antisemitismus (1976)". In: ders.: *Werke. Band 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 159–167.

Bärfuss, Lukas: *Hundert Tage*. München: btb [4]2010 (EA 2008).

Erpenbeck, Jenny: Focus Online, „Von Flüchtlingen lernen", Interview mit Jenny Erbenbeck vom 2.9.2015; URL: https://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-jenny-erpenbeck-von-fluechtlingen-lernen_id_4919001.html (letzter Abruf 19.2.2022).

Genazino, Wilhelm: „Fühlen Sie sich alarmiert". In: ders.: *Der gedehnte Blick*. München/Wien: Hanser 2004, S. 16–29.
Kipphardt, Heinar: *Bruder Eichmann. Schauspiel und Materialien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.
Vassalli, Sebastiano: *Sangue e suolo: viaggio tra gli italiani trasparenti*. Torino: Einaudi 1985.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: „Engagement (1962)". In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 409–430.
Ernst, Thomas: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2014.
Esterhammer, Ruth: *Josef Zoderer im Spiegel der Literaturkritik*. Münster: LIT 2006.
Geitner, Ursula: „Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung". In: Jürgen Brokoff/Ursula Geitner/Kerstin Stüssel (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 19–58.
Hastedt, Heiner: *Der Wert des Einzelnen. Eine Verteidigung des Individualismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
Honold, Alexander: „Ruanda, Trinidad und Co. Koloniale Verstrickungen und postkoloniale Aufbrüche in der Schweizer Gegenwartsliteratur". In: Patricia Purtschert/Barbara Lüthi/Franceska Falk (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folge des Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: transcript 2012, S. 133–156.
Lobo, Sascha: „Digitaler Antisemitismus. Aus latentem Judenhass wird offener Judenhass". In: *Der Spiegel*, www.spiegel.de, 12.05.2021, https://www.spiegel.de/netzwelt/web/antisemitismus-im-internet-aus-latentem-judenhass-wird-offener-judenhass-a-8d1e31f7-5cad-4963-a33b-b4d9ff370dfc (letzter Abruf 14.12.2021).
Ortner, Helmut: *Dumme Wut. Kluger Zorn. Anklagen und Freisprüche. Politische Essays*. Frankfurt a.M.: Nomen 2018.
Schwenne, Marion: *Was ist engagierte Literatur? Jean-Paul Sartres Theorie des literarischen Engagements*. Hamburg: Diplomica 2015.
Spedicato, Eugenio: „Joseph Zoderer: *Die Walsche* (1982)". In: ders.: *Radikal fremd: Gestalten des irreduziblen Andersseins in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2018, S. 39–52.
Wagner, Sabrina: *Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp*. Göttingen: Wallstein 2015.

Neue Wege des literarischen Engagements im 21. Jahrhundert. Am Beispiel der Werke von Kathrin Röggla und Lukas Bärfuss

Joanna Jabłkowska (Łódź)

Abstract: Das helfende Engagement gilt in Europa als selbstverständliche Pflicht unserer Zivilisation den Regionen gegenüber, die von humanitären Katastrophen betroffen sind. Es fällt auf, dass sich in den letzten Jahren, bald Jahrzehnten, intellektuelle Stimmen zu Wort melden, die dieses Engagement als eine selbstgefällige Pflichtübung entlarven. Der Einsatz von NGOs oder der Entwicklungshilfe sei eine Freizeitbeschäftigung oder gewissensberuhigender Beruf, die die Frage nach Opfer- und Täterschaft der Konflikte in der Welt in eurozentrischen Kategorien verwässern und verfälschen. Die kritische Reflexion in den Werken von Kathrin Röggla und Lukas Bärfuss (möglicherweise auch anderer AutorInnen) wird als Versuch präsentiert, der Mainstreamisierung des Engagements entgegenzuwirken.

Keywords: Kathrin Röggla, Lukas Bärfuss, engagierte Literatur, Arbeitswelt, Ruanda, Entwicklungshilfe

1. Vorbemerkungen

Der intellektuelle Diskurs im deutschsprachigen Raum versteht das politische Engagement von Autorinnen und Autoren in erster Linie als Widerspruch zur offiziellen Politik des Staates oder der Regierenden. Bereits in den 1950er Jahren wurde – von Günther Eich – die Metapher „Sand im Getriebe“[1] geprägt. Im einfachsten Fall ist sie als eine Haltung zu verstehen, Politikern nicht ohne Weiteres Vertrauen zu schenken. Etwas an diesem Selbstverständnis der Literatur begann ungefähr seit den 1990er Jahren zwar langsam zu zerbröckeln, trotzdem wurde die Autorität des kritischen Intellektuellen nicht in Frage gestellt. Noch vor ca. 20 Jahren riefen Stimmen, die versuchten, im Ernst oder als Provokation gemeint, auf problematische Aspekte einer zu einfach

1 Es ist ein Zitat aus Günter Eichs Hörspiel *Träume*. Der genaue Wortlaut dieser Stelle: „Nein, schlaft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind! Seid mißtrauisch gegen ihre Macht, die sie vorgeben für euch erwerben zu müssen! Wacht darüber, daß eure Herzen nicht leer sind, wenn mit der Leere eurer Herzen gerechnet wird! Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eurem Mund nicht erwartet! Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!“ (Eich 1991: 384).

verstandenen, grundsätzlich „verneinenden“ Position hinzuweisen, heftige Debatten hervor.

„Zur Zeit ist es [. . .] der Tugendterror der *political correctness*, der freie Rede zum halsbrecherischen Risiko macht“ – so Martin Walser 1994 (Walser 1997: 1051). In seiner Friedenspreisrede 1998 griff Walser die deutschen Intellektuellen an, die er „Hüter oder Treuhänder“ (Walser 1998) des Gewissens nannte. Ohne Namen zu nennen, brachte er Beispiele, die deutlich auf Günter Grass’ oder Jürgen Habermas’ Aussagen zum rechtsradikalen Terrorismus, zu Angriffen gegen Asylanten, heute würden wir sagen Migranten, verwiesen. Walser meinte deutlich Grass’ *Rede über den Standort* und Habermas’ *Die zweite Lebenslüge der Bundesrepublik: Wir sind wieder „normal“ geworden*, in denen die beiden linksliberalen Intellektuellen nach härteren Maßnahmen gegen die Fremdenfeindlichkeit in der Bundesrepublik aufriefen und sie mit den Verbrechen der NS-Zeit verglichen. Für seine Ablehnung solcher wie Pflichtübungen anmutenden Aussagen erntete Walser sowohl Kritik als auch Lob. Bekanntlich war die Kontroverse zwischen ihm und Ignaz Bubis, der Walser „geistige Brandstiftung“ vorwarf, eine der wichtigsten intellektuellen Auseinandersetzungen der Bundesrepublik. Damals vertrat Grass die linksliberale politische Korrektheit, Walser war derjenige, der immer häufiger mit Tabubrüchen provozierte.

Als Grass 2012 sein Gedicht *Was gesagt werden muss* publizierte,[2] zuvor bereits mit seiner Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) aneckte, wandte sich ein Teil der öffentlichen Stimmung auch gegen ihn: Er war nicht mehr der Verteidiger der Moral, der zwar Nestbeschmutzer, aber selbst rein, den Deutschen ihre Schuld nicht verzeihen wollte. Sein Gedicht wurde als „ein aggressives Pamphlet der Agitation“ (Friedmann 2012) und der Autor als Antisemit verschrien. Wie einst Walser wurde jetzt Grass die Wende nach rechts vorgeworfen.

Es ist nicht weiter notwendig, an die bekannten und bereits historisch gewordenen Spannungen im deutschen Diskurs ausführlicher zu erinnern. Sie wurden in der Forschung intensiv besprochen.[3] Diese synthetische Retrospektive ist jedoch wichtig, um sich die Wandlung zu vergegenwärtigen, die das Engagement in der Literatur in den letzten zwei Jahrzehnten durchmachte: sowohl auf der ideologischen als auch auf der ästhetischen Ebene.

2 Das Gedicht erschien in der *Süddeutschen Zeitung* v. 10.04.2012. https://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809 (letzter Abruf 18.02.2022).

3 Sowohl zu Martin Walsers als auch zu Günter Grass’ Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheitsbewältigung sowie zu anderen intellektuellen Debatten in der Bundesrepublik zu dieser Problematik ist die Forschungsliteratur sehr umfangreich. Ich stütze mich auf meine eigenen Studien: Jabłkowska 2001, Jabłkowska/Żyliński 2008, außerdem auf einige andere Abhandlungen (u.a. Assmann/Frevert 1999, Brumlik/Funke/Rensmann 2004, Lorenz 2005, Pietsch 2006, Zimmermann 2010).

Es scheint, dass die neue Dichtergeneration den Mut hat, die linken Positionen neu zu definieren, komplexer und systematischer politische Probleme zu diskutieren. Dies ist wichtig, denn der Schatten des Zweiten Weltkriegs verschloss lange den Blick auf aktuelle humanitäre Katastrophen. Die Beschäftigung mit Problemen der Länder, die bis vor kurzem als „Dritte Welt“ stigmatisiert wurden, gehört beispielsweise nicht zum Kanon der deutschsprachigen Literatur. Herbert Uerlings und Iulia-Karin Patrut formulieren im Buch *Postkolonialismus und Kanon* die These, dass „die deutschsprachige postkoloniale Literatur und die auf sie bezogene Forschung [. . .] eine Provokation für die germanistische Literaturwissenschaft“ sei (Uerlings/Patrut 2012: 9). Selbstverständlich gab und gibt es Ausnahmen. Der in diesem Band diskutierte Uwe Timm wäre eine solche Ausnahme.[4] Auch andere Probleme, etwa die moderne Arbeitswelt sowie die sich verändernde Mittelschicht, Betreuung von behinderten Menschen oder Empathieunfähigkeit werden von der neuesten Literatur erst tentativ ausgelotet.

An zwei – notwendigerweise synthetisch präsentierten – Beispielen versuche ich zu zeigen, in welche Richtung sich das literarische Engagement entwickeln kann. Die Wahl fällt auf Kathrin Röggla und Lukas Bärfuss als prominente, reife und doch noch relativ junge VertreterInnen der deutschsprachigen Literatur. Sie sind beide 1971 geboren, gehören nicht mehr der Nachkriegsgeneration an und es ist nicht unbedeutend, dass beide zur Zeit der Debatten der 1990er Jahre debütierten. Röggla ist Österreicherin und Bärfuss Schweizer. Sie arbeiten mit deutschen Kulturinstitutionen und Medien zusammen, fühlen sich allerdings den typisch deutschen Debatten nicht verpflichtet.

2. *Kathrin Röggla*

Kathrin Röggla distanziert sich radikal von der herkömmlichen Ästhetik der engagierten Literatur.[5] Sie orientiert sich weder am Schaffen deutscher Autoren und Autorinnen der älteren Generation wie Heinrich Böll, Peter Weiss, Günter Grass, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, Christa Wolf noch an den Österreichern wie Elfriede Jelinek, Peter Turrini, Robert Schindel oder Josef Haslinger.

Zwar wird sie von Eva Kormann „Jelineks Tochter“ genannt (Kormann 2006; vgl. Hnilica 2017; vgl. Szczepaniak 2013), doch die Berührungspunkte

4 Vgl. hierzu den Beitrag von Monika Albrecht im vorliegenden Band.

5 Ich stütze mich hier auf meinen Artikel zu Kathrin Röggla, an einigen Stellen im selben Wortlaut: Jabłkowska 2019a.

zwischen den beiden Schriftstellerinnen beruhen vor allem auf der Nonkonformität ihrer Werke und auf radikaler Enthüllung der Sprachlügen, welche die neoliberalen Gesellschaften produzieren und nicht auf einer verwandten Ästhetik. Röggla bekennt sich zu anderen Vorbildern, u.a. zu Hubert Fichte, Heiner Müller oder Alexander Kluge (vgl. Röggla 2014). Sie entscheidet sich zwar nicht, wie viele Autoren der ersten Nachkriegsgeneration, einer konkreten Partei ihre Stimme zu geben (vgl. Krauthausen 2009; vgl. Stuhlmann 2017), allerdings wird ihr Stil in der Forschungsliteratur als Protest-Realismus verortet, somit wird sie als engagierte Autorin anerkannt (vgl. Krauthausen 2009).

Spätestens mit *really ground zero. 11. september und folgendes* begann Röggla in ihrem Werk eine wichtige Herausforderung für die entwickelten Gesellschaften zu diskutieren (vgl. Parr 2017; Höppner 2017). Ich nenne dieses Thema – Rögglas Formulierungen paraphrasierend – „permanentes Risikomanagement“ (Röggla 2013a, vgl. Röggla 2014). *really ground zero* versucht das Chaos, das aus dem terroristischen Angriff hervorging, im „Ineinander von Wirklichkeit, Bild und Sprache“ zu erfassen (Allkemper 2012: 421). Das „ästhetische“ Problem ruft in diesem Fall eine ethische Frage hervor. Dies ist nichts Neues, denn bereits die künstlerische Darstellung der Shoah provozierte bekanntlich moralische Kontroversen. Rögglas Text erfasst die Plötzlichkeit und die kurze Dauer des Angriffs, seinen Überraschungseffekt. Es fällt die Desorientierung der Zeugen auf, die von Tätern und Opfern keine Aussage machen können. War die Shoah aufgrund des Einsatzes der unpersönlichen Technik und der Taylorisierung der Arbeit ein „moderner“ Massenmord, ein modernes Verbrechen (vgl. Bauman 1992), so müsste das Verbrechen vom 11.09.2001 als „postmodernes“ Ereignis gedeutet werden – so unzulässig in diesem Kontext eine solche Formulierung ist. Röggla erkennt in *really ground zero* und später in einigen anderen Werken ein Dilemma, das im Laufe des 21. Jahrhunderts in der Tat zu einem ungeheuer wichtigen Problem unserer Zivilisation geworden ist: Es ist die Unvorhersehbarkeit der Zukunft und es sind die neuen Risiken, die durch die mediale Vermittlung verstärkt werden (vgl. Szczepaniak 2013). Die Bedrohung – so Rögglas Einsicht – kommt nicht von außen, nicht von einem Feind oder von gefährlichen Ideologien, auch nicht in Form einer nuklearen Katastrophe – dies unterscheidet Rögglas Sujets von dystopischen Entwürfen, etwa aus den 1980er Jahren –, sondern sie sei Resultat der unberechenbaren Entwicklung der westlichen Zivilisation. Die Gefahr hat ihren Ursprung in uns und sie wendet sich gegen uns.

Die Katastrophe, die Röggla thematisiert, muss nicht in der realen Wirklichkeit stattgefunden haben – in diesem Sinn ist der Text über den terroristischen Angriff von 2001 im Werk der Autorin eine Ausnahme. Kalina Kupczyńska schreibt von der „vielstimmigen Thematisierung der Katastrophen“ in Rögglas Poetik und bedient sich der Kassandra-Figur, um dies zu

veranschaulichen (Kupczyńska 2015: 209 f.). Gleichzeitig sieht sie ein, dass Rögglas Warnstimme mit einer „gefakten Kassandra“ (Kupczyńska 2015: 209) zu beschreiben wäre, was sich als Ikone von der Christa-Wolf-Figur sehr deutlich abhebe. Ereignisse wie ein militärischer Angriff oder Gewaltanwendung sind in der dargestellten Welt von Rögglas Texten nicht notwendig, um das Gefühl einer Bedrohung entstehen zu lassen. Die Welt geht unter, auch wenn sie nicht wirklich untergeht und wenn nichts passiert. „Indes gelangen fast alle Texte Rögglas an einen Punkt, an dem das Reale als Gewissheit sich auflöst und das Unheimliche ins Spiel kommt, und dieser Prozess wird eingeleitet über die Auflösung topographischer Gewissheit“, schreibt Julia Schöll (Schöll 2019: 112; vgl. Pontzen 2019) und zeigt am Beispiel von *wir schlafen nicht*, wie sich in einer Situation, die zu den „normalsten“ gehört – Mitarbeiter werden auf einem Messegelände interviewt – eine kollektive Paranoia entwickelt (vgl. Schöll 2019: 112–115).

Das Bewusstsein des permanenten Unbehagens, einer Furcht, eines Risikos, die nicht konkretisiert werden können, doch von vielen Seiten drohen, ist seit Jahren das Thema von Rögglas Werken. Die Bedrohung wird vor allem auf einen Bereich fokussiert, der mit traditionellen Begriffen als „Arbeitswelt“ bezeichnet werden müsste, die Autorin selbst zieht den Terminus „Märkte“[6] vor. Die Heldinnen und Helden sind Menschen, die selten in ihrem privaten Leben dargestellt werden, meistens sehen wir sie in beruflichen Kontexten. Nicht immer lassen sich die Berufe konkretisieren, das heißt auf konkrete Tätigkeiten am Arbeitsplatz zurückführen. Oft sind es Kongresse, Tagungen, Besprechungen oder Messen, an denen die ProtagonistInnen offensichtlich routinemäßig teilnehmen. Die Orte ihrer „Arbeit“ gleichen einander, so dass es belanglos ist, wo sie sich befinden, in Europa, Asien oder sonst wo: Es sind typische Nicht-Orte im Sinne von Marc Augé (1994).

Arbeitswelten sind ein wichtiges Motiv der Literatur. Es lässt sich pauschal behaupten, dass mit der Entstehung der Industriegesellschaft – in Deutschland seit der fortgeschrittenen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Arbeitswelt als sozialer Konfliktbereich von der Literatur thematisiert wurde (vgl. Heimburger 2010). Rögglas Poetik lässt sich allerdings – trotz mancher Verwandtschaft – nicht auf bekannte Zuordnungen wie beispielsweise Naturalismus, Arbeiterliteratur, linke Kritik an der sozialen Ungerechtigkeit oder Proletarisierung der Mittelschicht (Kracauers Angestellte als Beispiel) beziehen.

Susanne Bordemann führt als Analysekategorie, die sich gut auf Rögglas Werke anwenden lässt, den Begriff des Prekären ein – sie stützt sich auf Judith

6 Röggla gebraucht das Wort Märkte oft. Hier ein Hinweis auf ihre erste Saarbrücker Vorlesung (Röggla 2015: 11 f.).

Butlers *Precarious Life* (vgl. Bordemann 2019). So unpräzise der Terminus ist, scheint er für die Beschreibung der sozialen Welt geeignet zu sein – die Ableitung Prekariat ist der sprachliche Beweis dafür. Übertragen auf die dargestellte Welt der neuesten Literatur erfasst das Prekäre tatsächlich besser die problematisierten Spannungen und Widersprüchlichkeiten als die herkömmlichen Bezeichnungen von sozialen Klassen und Schichten oder Berufen dies tun können.

Bordemanns Textbeispiele sind zwei Prosatexte: *die alarmbereiten* sowie eine Erzählung aus dem *Nachtsendung*-Band. Sie konkludiert, dass in Rögglas Prosa „eine Sehnsucht nach Ethik vernehmbar“ sei, die die Autorin „als mögliche Aufgabe der Literatur angesichts einer Gegenwart im Ausnahmezustand“ anspricht (Bordemann 2019: 106). Auch der Text *wir schlafen nicht* stellt ein exzellentes Modell der Entwicklung von prekären Lebenssituationen dar, die von den Betroffenen selbst nicht als solche erkannt werden, sie auf der anderen Seite in eine beinahe tödliche Ausweglosigkeit führen. Röggla interviewte für dieses Werk VertreterInnen von modernen Berufen, aus den Gesprächen ist aber keine Reportage entstanden. Heimburger weist auf wichtige Unterschiede zu der Dokumentarliteratur der 1970er oder 1980er Jahre hin – „das Interviewmaterial“ sei in Rögglas Text „im Dienste der Sprachkritik ästhetisch aufbereitet“ (Heimburger 2010: 228). Die Figuren, die an nichts anderem als an der Optimalisierung ihrer Leistungsfähigkeit am Arbeitsplatz interessiert sind und auf Erholung, Freizeit, Privatheit, soziale Kontakte, schließlich auf Emotionalität verzichten, präsentieren sich selbst mit Stolz als menschliche Roboter oder als Marionetten. Der Unterschied zu der gewohnten Kritik an der Ausbeutung, Dehumanisierung oder Instrumentalisierung am Arbeitsplatz etc. fällt dabei deutlich auf. Die interviewten Menschen identifizieren sich mit ihrem Leben, fühlen sich nicht ausgebeutet, klagen nicht. Offensichtlich ist Geldverdienen kein Problem und kein eigentliches Ziel der ‚Arbeit‘, doch wir befinden uns nicht in einem Intellektuellenmilieu, etwa unter Schriftstellern oder Hochschullehrern, wo diese Haltung leicht mit schöpferischer Leidenschaft zu erklären wäre. Die Menschen sind Manager, IT-Mitarbeiter, Consultants. Es fällt auf, dass es nicht relevant ist, was sie managen, mit was für IT-Fragen sie sich beschäftigen, wen sie beraten. Man weiß nicht, wer die Arbeitgeber sind, ob sie überhaupt verlangen, dass ihre MitarbeiterInnen immer weniger schlafen, schnell essen, ununterbrochen den Wohnort wechseln etc. Rögglas Texte stellen als metafiktionale Dokumente die Wirklichkeit bloß, in der sich aus der permanenten Selbstperfektionierung eine Art von Selbstausbeutung entwickelt, was die heutige Arbeitswelt radikal von der herkömmlichen unterscheidet:

> Dieser Dokumentarismus mischt nicht einfach [. . .] Fakt und Fiktion, sondern wendet sich in einem fiktionalen Medium einer gesellschaftlichen Realität zu,

> die selbst bereits in hohem Maße durch Fiktion, Erfindung Camouflage [. . .] strukturiert ist.
>
> (Navratil 2017: 150)

Röggla rechnet somit auch rücksichtslos mit politisch korrekt verorteten Formen des Engagements ab. Sie entlarvt sie als parasitär und schädlich. Entwicklungshilfe und die NGOs seien Instrumente der kulturellen Überheblichkeit:

> Aufgrund der Veränderungen in den meisten der großen Organisationen und Institutionen [. . .] hat die Arbeit dieser Institutionen [. . .] extrem zugenommen. [. . .] zugleich hat sich [. . .] auch der Stil der Einmischung oder Unterstützung, des internationalen Dialogs verändert. In den Gesprächen, die ich 2007 führte, tauchten sie jedenfalls alle wieder auf wie gute alte Bekannte, jene heterogenen Begriffe, die ein Ensemble an Techniken, Einstellungen und Instrumenten bezeichnen: Monitoring, Good Governance, Effizienzmaximierung, Consultancy, Benchmarks, Assessment – das technokratische Sprechen der Consulting-Welt, gekrönt vom ubiqitären Begriff des Managements selbst, das alles zu einem Problem dieses Managements werden lässt.
>
> (Röggla 2013b: 103)

Aus den Gesprächen mit NGO-Vertretern resultiert die Einsicht, dass es besser wäre, man hätte das humanitäre Engagement eingestellt. Röggla nennt mehrere Gründe dafür, u.a. Ineffizienz, bürokratischen Aufwand und vor allem die schädliche Auswirkung sowohl auf die jeweilige Bevölkerung, der man helfen soll, als auch auf die Helfer selbst, die auf eine stabile Lebensweise verzichten und zu Reisenden in Permanenz werden. Auf diese Weise machen sie aus einem wichtigen gesellschaftspolitischen Einsatz eine gefakte Wirklichkeit, in der eine Aufopferung für die richtige Sache wie in einem anachronistischen Theaterstück inszeniert wird.

Der Ernst des traditionellen Engagements, das Probleme diagnostizierte und sich für ihre Lösung einsetzte, protestierte und argumentierte, hat in Rögglas Poetik an Bedeutung verloren. Denn ihre Figuren hören nicht zu, scheinen sich nur auf ihre Arbeitswelt zu konzentrieren und gehen auf Probleme des realen Lebens nicht ein: „Für Panik habe er [. . .] zu viel zu tun“ (Röggla 2016: 59) – so eine Figur aus der Sammlung *Nachtsendung*. Michael Navratil fasst diese neue Perspektive auf das Engagement so zusammen:

> Politische Literatur [. . .] habe sich zur politischen Realität zu verhalten. Rögglas Literatur tut es, indem sie deutlich macht, dass die Realität selbst gar nicht als „real“ in einem evidenten Sinne aufgefasst werden kann, sondern dass sie vielmehr einer bestimmten Fiktionslogik folgt. [. . .] Politisch ist Rögglas Literatur [. . .] dadurch, [. . .] indem sie die Wahrheitsdiskurse und Machteffekte, die in [der] Realität wirksam sind, sichtbar macht, sie ironisiert und formal subvertiert. [. . .] Das Attribut „realistisch“ kommt Rögglas Dokumentarismus insofern

> nicht hinsichtlich seines Anspruchs auf möglichst genaue Abbildung der Realität zu, sondern in Bezug auf sein realitätsanaloges Fiktion(alisierung)skalkül.
> (Navratil 2017: 159 f.)

Rögglas Prosa der letzten Zeit lässt sich mit gutem literaturwissenschaftlichem Gewissen als fantastisch verorten: der Titel der Erzählungen *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* ist eine Anspielung auf E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücke*, deren Texte von Ereignissen erzählen, die von der normalen Realität abweichen: von Tagen, die im Leben der Helden zu verschwinden beginnen, von seltsamen Katastrophen, aus denen nichts resultiert, vom Ende der menschlichen Gattung – ebenfalls ohne Folgen, von diversen Aussetzern, von Anomalien in der Natur. Viele der *Nachtsendung*-Geschichten können als Aufzeichnung innerer Psychosen oder Wahnvorstellungen verstanden werden. Diejenigen, die davon betroffen sind, befassen sich mit ernsten Problemen – so kann man es vermuten, denn genau wird nicht gesagt, welchen Zielen die wichtigen Treffen, dringende Telefonate oder Reisen gewidmet sind. Wir stellen uns EU-, UNO-, diverse NGO-Vertreter vor, die zu beschäftigt sind, um zu erklären, was sie tun. Sie werden vom Unheimlichen heimgesucht und dies entspricht dem poetologischen Vorsatz der Autorin: „Formen des Sprechens [zu] finden, die den Gewaltzusammenhang gesellschaftlicher Verhältnisse deutlicher hervortreten lassen, und gleichzeitig [zu] unterlaufen" (Röggla 2015: 22; vgl. Stuhlmann 2017).

3. Lukas Bärfuss

Mein zweites Beispiel ist Lukas Bärfuss, der mit anderen literarischen Mitteln als Röggla arbeitet, doch ebenfalls die Zuversicht des herkömmlichen Engagements in Frage stellt. Einige Dramen von Bärfuss – allen voran *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* und *Alice Reise in die Schweiz* – scheinen unter dem Einfluss des Naturalismus zu stehen (vgl. Jabłkowska 2019b). Die gegenständliche, sehr direkte (Alltags)sprache sowie die Problematik: Behinderung, Selbstmord, unbeherrschbare Triebe, Abhängigkeit vom sozialen Umfeld – bieten diesen Vergleich an. Die Ähnlichkeit trügt aber. Das Hauptziel dieser Texte ist mit dem Programm der Naturalisten nicht zu versöhnen. Es geht nicht darum, die Wirklichkeit darzustellen, wie sie ist, oder eine „Eins-zu-eins-Ästhetik" zu entwickeln, sondern die Wirklichkeit, wie sie ist, zu hinterfragen, gegen sie zu protestieren und – der moralisierende oder didaktische Anspruch bei Bärfuss ist deutlich – sie zu ändern. Bärfuss' Helden und Heldinnen sind nicht „determiniert": weder von ihrem Milieu noch von der Abstammung noch von ihrer „Natur". Der Autor deckt soziale und

wirtschaftliche Mechanismen auf, die nicht „gegeben“ sind, sondern gesteuert werden, und er weist darauf hin, dass die bewusste Reflexion darüber die Zustände ändern kann:

> Nichts ist ohne Alternative, ausser der eigene Tod – und auch dies nur nach dem Stand der heutigen Forschung. Nichts ist unvermeidbar, und wer die Fatalität beschwört, der will sich damit der Verantwortung entziehen. [. . .] Wir brauchen mehr von dem Bewusstsein, dass meine Freiheit nur das Gefängnis beschreibt, dem ich noch nicht entflohen bin. Denn frei können wir nicht sein, aber wir können uns befreien.
>
> (Bärfuss 2010b: 27; vgl. Bärfuss 2015)

2019 ging der Büchner-Preis an Bärfuss, so wurde er als engagierter Autor anerkannt, obwohl manche Kritiker ihm eine „pauschale Abwertung der Gegenwart“ vorwerfen oder ihn „Poltergeist mit einer unbändigen Lust am großen Krach und groben Ton“ (Müller 2019) nennen. In seiner Büchnerpreis-Rede erklärte Bärfuss sein Engagement als Folge von Erfahrungen, die er im Europa des zwanzigsten Jahrhunderts machte: „Welchen Faden ich auch immer aufnehme, hinter der nächsten oder spätestens der übernächsten Ecke führt er zu einem Massengrab“ (Bärfuss 2019: 8). Ein solcher Satz lässt sich nur als Hyperbel lesen. Die eigentlichen Schrecken des 20. Jahrhunderts gehörten nicht zu Bärfuss’ unmittelbarer Erfahrung: die beiden Weltkriege, Hiroshima, die Gefahr des nächsten Krieges vor der Tür, etwa die Kubakrise – das einfache Fazit wäre, dass er übertreibt, weil er an wirklichen Tragödien nicht teilnehmen musste. Und doch ist seine Betroffenheit als authentisch zu verorten. Seine wichtigste Erfahrung – er war kaum zwanzig – war ein Besuch in Auschwitz. Und er fragte sich, „wie das alles nur hatte geschehen können, was denn eigentlich mit diesem Kontinent [. . .] das Problem war. Dort bin ich geblieben, dort bin ich noch immer. An diesem Ort, mit dieser Frage. [. . .]. Ihr fühle ich mich verpflichtet“ (Bärfuss 2019: 11).

Bärfuss’ erklärter Vorsatz ist, die Erinnerung an die Untaten der Geschichte aufrechtzuerhalten: „Wer den letzten Krieg vergisst, der bereitet schon den nächsten vor“ (Bärfuss 2019: 15). Seine Büchnerpreis-Rede sowie seine politischen Artikel, die er im letzten Sammelband *Die Krone der Schöpfung* (2020) publizierte – die meisten erschienen zwischen 2017 und 2020 in *SonntagsBlick*, einer Schweizer Sonntagszeitung – bringen aktuelle soziale und politische Fragen zur Sprache. Seinen Standpunkt formuliert Bärfuss klar und direkt, mit einem didaktischen Elan. Distanz, Ironie, Sarkasmus, Sprachexperimente, gefakter Metadokumentarismus, die Kathrin Rögglas Essays charakterisieren, finden sich selten in seinen Artikeln.

Sein Realismus – sowohl in den Dramen (mit kleinen Ausnahmen) als auch in den Romanen – ist präzise und trocken. Mit dieser Präzision benennt er, ähnlich wie Röggla mit ihren Anglizismen und dem Redefluss, Probleme

der westlichen Gesellschaften, die tabuisiert werden: Euthanasie, sexuelle Bedürfnisse behinderter Menschen, Missbrauch der Wissenschaft. Die fiktionalen Werke sind ebenfalls sprachlich präzise und metaphernarm. Sie charakterisieren sich zwar durch eine brutale Authentizität, doch sie entwickeln auch Parabelgeschichten, die ihren fiktionalen und nicht nur dokumentarischen Charakter betonen.

Der Roman *Hundert Tage* (2008)[7] thematisiert den Bürgerkrieg in Ruanda 1994 und gleichzeitig spielt er auf die Schweiz und ihre Position in Europa an. Beide – scheinbar voneinander entfernte – Stoffe werden miteinander durch die gemeinsame Frage nach der „Kollaboration mit der Diktatur" (Lubrich 2020: 30–32) verbunden. Das Massaker an der Tutsi-Bevölkerung war bereits zuvor Gegenstand von vielen Texten und Filmen – fiktionalen sowie publizistischen (z. B. Courtemanche 2004; George 2004; vgl. darüber hinaus Stockhammer 2005). Bärfuss konnte vieles als bekannt voraussetzen. So wird in seinem Roman eine direkte Darstellung von blutigen Szenen, Machetenhieben, Gräueltaten zum großen Teil ausgespart, der eigentliche Fokus liegt auf der Psychologie des Beobachters und die Narration entspringt einer bewährten Dramenästhetik: der Mauerschau.

Der Protagonist, David Hohl, ein junger Entwicklungshelfer aus der Schweiz, erlebt in Ruanda die schrecklichen drei Monate im Frühjahr 1994 eingeschlossen in seinem Haus in Kigali und er kann die Grausamkeit der Ereignisse nur ahnen. Ihm passiert nichts, er wird als Schweizer für einen Anhänger oder Befürworter der Hutu gehalten. Er verlässt Kigali nicht wie seine Landsleute, weil er hofft, seine Geliebte Agathe noch zu treffen.

Die Figur von David Hohl, der innerhalb der diegetischen Welt gute Intentionen hat, bedient koloniale und postkoloniale Stereotype, die in der Vorstellung der westlichen Zivilisation von heute längst ihre Gültigkeit verloren haben und zu vergangenen Epochen gehören. Mit dem naiven Gutmenschen David, einem „tumben Tor" der nachkolonialen Zeit, hält Bärfuss den Europäern den Spiegel vor. Der Mauerschauer ist nicht David, der das Äußerste und das Brutalste hinter dem Zaun seines Hauses nur ahnt. Der Mauerschauer ist der Erzähler, der nicht kommentierend eingreift, sondern andeutet, wovor die Vorstellungskraft seines Helden zurückschreckt.

Hohl versucht sich in seine Rolle des Entwicklungshelfers in Ruanda einzuarbeiten, doch er vertritt eine hoffnungslos eurozentrische Naivität. Bärfuss zeigt – hier ähnlich wie Röggla in ihrem Urteil über die NGOs –, dass junge, idealistische Menschen, die sich für außereuropäische Kulturen engagieren, auf ihre Aufgabe nicht vorbereitet sind und das Wesen ihrer

7 Hier stütze ich mich – an einigen Stellen im selben Wortlaut – auf meinen Artikel: Jabłkowska 2020.

Tätigkeit nicht nachvollziehen können. Hohl beginnt erst mit der Zeit, die Mechanismen der Entwicklungsarbeit zu durchschauen und seine eigene Rolle in Ruanda zu begreifen. Aus Unwissen, oder weil er gerne wegschaut, ist er zu kleinen, schmutzigen Konzessionen an die Hutu-Täter bereit. Es ist charakteristisch, dass er die Sprache der Einheimischen nicht kennt. Die meisten in Kigali wohnenden Europäer sind nicht in der Lage, das Bantuidiom zu lernen. Dies ist typisch für „linguistic colonialism", über den Stephen Greenblatt bereits in den 1970er Jahren schrieb (vgl. Greenblatt 1976; vgl. Beck 2017). Indessen weist der Roman auf die Kehrseite der sprachlichen und kulturellen Obrigkeit der Europäer in Afrika hin. Sie schließen sich freiwillig aus der größeren Öffentlichkeit des Landes aus. Es wird nahegelegt, dass diese sprachliche Distanz nicht nur aufgrund von fehlender Begabung entsteht. Man will nicht verstehen – beispielsweise, worüber die lokalen Medien berichten. Die Eskalation der Gewalt und des Konflikts zwischen Hutu und Tutsi war nichts, was geheim gehalten wurde. Wenn die europäischen „Helfer" die Rhetorik oder Propaganda verstanden hätten, hätten sie möglicherweise der Katastrophe vorbeugen können – dies suggeriert der Roman.

Die Ruander lernten von den Europäern in erster Linie die Regeln, nach denen die effiziente Wirtschaft funktioniert, darüber hinaus wurden ihnen aber auch die „weichen" Kompetenzen beigebracht, nicht zuletzt die mediale Rhetorik, die die Sprache des Hasses vermitteln kann:

> Sie haben die Lektion umgesetzt, haben die Situation analysiert eine Lösung erarbeitet [. . .], Mittel bereitgestellt, [. . .], Listen erstellt, Personal ausgebildet [. . .], und sie taten dies ruhig und bestimmt [. . .], zügig, aber ohne Hast, sie erledigten die Aufgabe, wie wir es ihnen gezeigt hatten, umsichtig, die Eventualitäten einplanend. Hätten sie sich nicht an unsere Vorgaben gehalten, so hätten sie keine achthunderttausend Menschen umbringen können, nicht in hundert Tagen.
>
> (Bärfuss [4]2010a: 179 f. vgl. Lubrich 2020: 36)

Der Erzähler legt nahe, dass die fehlenden Sprachkenntnisse eine Art von Entschuldigungstaktik waren: Man habe nicht wissen wollen, dass ein blutiger Bürgerkrieg vorbereitet wurde. Die erzählende Instanz konstatiert nüchtern, indem sie nicht nur hetero-, sondern auch homodiegetisch für David Hohl mitdenkt und sich damit mit einem Selbstbetrug beruhigt: „Die Sprache der Vernunft war französisch [. . .]" (Bärfuss [4]2010a: 130).

Die Schuld der vermeintlich schuldlosen europäischen Helfer an der humanitären Katastrophe in Afrika wird von Bärfuss an mehreren Stellen deutlich gemacht, ohne dass explizit ein konkreter Vorwurf, eine direkte Anklage fällt. Die Schuld im postkolonialen Zeitalter hat ein viel komplizierteres Gesicht als im Kolonialismus. Ähnlich wie die sprachliche und

kulturelle Distanz sich schließlich gegen die Europäer wendet, entspricht die Liebesbeziehung eines weißen Mannes mit einer exotischen Frau nur auf der Oberfläche den Stereotypen. Paul Michael Lützeler nennt mehrere Werke der Weltliteratur, in denen eine solche Liebe tragisch verlief: *Madame Butterfly* als Stichwort (vgl. Lützeler 2009: 116–121). Jan Süselbeck verweist auf *Die Verlobung in St. Domingo* (vgl. Süselbeck 2011). Es ist allerdings in *Hundert Tage* eigentlich Agathe, die David verführt und von sich (sexuell) abhängig macht. Sie besitzt als Hutu-Frau Macht, die sie missbraucht, und sie verlässt ihren Geliebten, weil sie ihren politischen Zielen nachgeht. Trotzdem ist die Beziehung zwischen David und Agathe nicht einfach als Hinterlist der schwarzen Frau zu erklären. Agathe stirbt und David überlebt – dies ist ein symbolischer Triumph des Europäers, der das koloniale Muster doch bestätigt.

Am Beispiel einer Szene, die ich als Paradigma gewählt habe, versuche ich zu zeigen, wie der Roman den Sinn der humanitären Hilfe in Afrika in Frage stellt.

David Hohl nutzt in Kigali Dienste vom einheimischen Personal – dies ist bedenklich genug angesichts der Tatsache, dass er allein in einer großen Villa lebt. Er hat eine Tutsi-Putzfrau, Erneste, und einen Hutu-Gärtner, Théoneste, der ihn drei Monate mit Lebensmitteln versorgt, während er das Haus nicht verlässt. Hohl stellt fest, dass Théoneste die Putzfrau getötet haben muss:

> Aber ich habe nicht zugehört, sondern die ganze Zeit auf das Fahrrad gestarrt [. . .]. Wo ist sie, frage ich ihn, sie kommt doch gleich, nicht wahr, das Fahrrad hat ja einen Platten, du hast es für sie geschoben [. . .]. Er wandte seinen Blick ab, und dann wollte er gehen, aber ich lud ihn ein, ich habe Whisky da, sagte ich, trink einen Whisky, bevor du gehst [. . .]. Er [. . .] zog seine Jacke aus und hängte sie über die Lehne, und in diesem Moment fiel ein Papier zu Boden [. . .]. Und das Fahrrad, [. . .] das Fahrrad wirst du wohl mitnehmen [. . .]? Ich habe sechs Kinder, Monsieur, und meine Frau erwartet das siebte. Sie wird auf dem Fahrrad sitzen. Musste sie deshalb sterben, Théoneste, musste Erneste sterben, weil du ihr Fahrrad wolltest [. . .]. Ich sagte ihm, dass er in der Hölle brennen würde [. . .]. Das wird wohl stimmen, sagte er, aber was soll ich in Gottes Paradies. Ich wäre alleine dort [. . .]. Als Vince den Gärtner sah, erstarb sein Lachen [. . .]. Wer das sei, fragte Vince, und bevor ich antworten konnte, stellte sich Théoneste vor [. . .]. Und ich konnte mir nicht erklären, warum er seine verdammte Identitätskarte nicht endlich aufhob, stattdessen in seiner Jacke zu nesteln begann, nichts finden konnte, und Vince schwieg ihn an [. . .]. [I]ch antwortete [. . .] nicht, als Théoneste nun mich zum Zeugen bestimmte, aber was konnte ich schon sagen, ob er ein Langer war oder ein Kurzer, das stand in seiner Identitätskarte, und die lag unter dem Stuhl, und er hatte mich nicht gefragt, und wer nicht fragt, der erhält keine Antwort, und ich sah damals nicht ein, warum ich ihn hätte retten sollen, einen Mörder, der Mördern zum Opfer fällt, wilde Tiere, die sich gegenseitig zerfleischen.
>
> (Bärfuss [4]2010a: 190–194)

Théoneste wird getötet – so dass David es nicht sehen muss und dieser duldet gelassen seine Hinrichtung. Er tötet den Gärtner nicht eigenhändig, er nutzt die Gelegenheit, ihn – weil er Erneste ermordet hat – zum Tode zu „verurteilen". Lediglich die Vollstreckung der Strafe delegiert er an andere. In dieser Szene sind alle Beteiligten mit Schuld beladen, auch David, der unschuldige und in seinen eigenen Augen moralisch überlegene Schweizer ist ein Täter, denn er nimmt sich das Recht, über Leben und Tod zu entscheiden.

Die oben geschilderte Situation betrifft nicht nur den Völkermord in Ruanda oder andere moralisch fragwürdige Handlungen, Unterlassungen oder Fehltritte in den Entwicklungsländern, die auf kulturelle Unterschiede, Inkompetenz etc. zurückgeführt werden könnten. Die Erzählung von David Hohl spielt mehrmals auf die Verantwortung sowie das moralische Versagen der Schweiz nicht nur in der gegenwärtigen globalen Politik, sondern auch in der Vergangenheit an:

> Unser Glück war immer, dass bei jedem Verbrechen, an dem je ein Schweizer beteiligt war, ein noch größerer Schurke seine Finger im Spiel hatte [. . .]. Nein, wir gehören nicht zu denen, die Blutbäder anrichten. Das tun andere. Wir schwimmen darin. Und wir wissen genau, wie man sich bewegen muss, um obenauf zu bleiben und nicht in der roten Soße unterzugehen.
>
> (Bärfuss [4]2010a: 208; vgl. Lubrich 2020: 33)

Lützeler hält diese Stelle für die schärfste Kritik, „die einer Schweizer Romanfigur je in den Mund gelegt wurde" (Lützeler 2009: 125), doch Bärfuss tritt hier in die Fußstapfen anderer Schweizer Nachkriegsautoren: Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Walter Mathias Diggelmann, Otto F. Walter, Adolf Muschg, Peter Bichsel und vieler anderen.[8] Bärfuss schafft mit David Hohls Geschichte eine Parabel für das Verhalten der Schweiz in europäischen Konflikten, insbesondere im Zweiten Weltkrieg. Der in seinem bequem eingerichteten Haus eingeschlossene Held, der sich inmitten einer unbeschreiblichen Tragödie relativ sicher fühlen kann, ist Stellvertreter seines Landes. Nicht unwichtig ist dabei die Erzählstrategie des Textes. Hohl beichtet seine Geschichte einem Freund, der als (Rahmen-)Erzähler im Roman eingesetzt wird. Mit der Entwicklung der Handlung sind die Zwischenbemerkungen des Freundes immer seltener und schließlich werden sie gänzlich ausgespart, so dass man den Eindruck bekommt, dass Hohl der alleinige Erzähler ist

8 Die bekanntesten Schweiz-kritischen Werke sind u.a. Walter Mathias Diggelmann: *Die Hinterlassenschaft* (1965), Peter Bichsel: *Des Schweizers Schweiz* (1969), Max Frisch: *Wilhelm Tell für die Schule* (1971) und *Dienstbüchlein* (1974), Otto F. Walter: *Zeit des Fasans* (1988), Adolf Muschg: *Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt* (1997).

(vgl. Lubrich 2020: 30 f). Dies hat eine Funktion. Lubrich erklärt dies mit der strukturellen Nähe zu *Heart of Darkness* und *Madame Bovary*:

> [. . .] weil es hier offenbar nicht [. . .] vor allem um die exotische Ferne gehen soll, sondern um die provinzielle Nähe, weniger um das „Fremde“ als vielmehr um das „Eigene“, nämlich um das Begehren, die Fantasien und die Projektionen eines Schweizers vom Land, der darin Flauberts Heldin ganz ähnlich ist. *David Hohl, c'est moi*.
>
> (Lubrich 2020: 32)

Unabhängig davon, ob eine so eindeutige Interpretation der Figur von David Hohl in der Tat zutrifft, hat die radikale Subjektivierung der Ruanda-Wahrnehmung einen wichtigen Sinn: der Roman soll nicht als Reportage gelesen werden, sondern vielmehr als ein Bekenntnis, Bekenntnis zur „Schuld der Schuldlosen“, wie Hans Mayer die Haltung von Max Frisch vor Jahrzehnten paraphrasierte (Mayer 1972: 124).

4. Fazit

Zusammenfassend lässt sich die Frage nach dem Engagement der neuesten Literatur als Bruch mit den traditionellen Vorstellungen von „richtigen“ und „falschen“ moralisch-politischen Haltungen und als Ablehnung des politisch korrekten Denkens beschreiben, das zu einfach ist, um der heutigen Welt gerecht zu werden. An zwei Beispielen von Werken bekannter AutorInnen, die sich selbst als engagiert verstehen und von der Kritik und Literaturwissenschaft als solche wahrgenommen werden, wurde allerdings gezeigt, dass sowohl die Problematik als auch die ästhetischen Lösungen hierin unterschiedlich sein können. Was Kathrin Röggla und Lukas Bärfuss gemeinsam haben, wurde bereits eingangs betont: Sie gehen auf Distanz zur Tagespolitik, engagieren sich nicht für Parteien und lassen sich nicht für politische Arbeit gewinnen. Darüber hinaus verliert der Begriff des Realismus in ihren Werken seine ursprüngliche Klarheit. Dies will ich mit Rögglas Sentenz aus ihren Bamberger Poetikvorlesungen zusammenfassen:

> Welches Ausmaß an Fiktionalität benötigen wir [. . .], um unser Reales noch sichtbar zu machen, zu übersetzen, zur Kenntlichkeit zu entstellen? Vielleicht brauchen wir den deutlichen Wechsel, die spürbare Kontrastierung zwischen beiden Setzungen, des fiktiv und realistische Wirkenden. Vielleicht ist es gerade die Nivellierung, die Einebnung des Kontrastes, die die Realfiktionen ausmacht, gegen die eine fiktionale Tektonik zu setzen ist?
>
> (Röggla 2019: 47)

Während Röggla mit den Mitteln der Sprachkritik, die zur „Weltkritik" ausgeweitet wird (Pontzen 2019: 144), des Phantastischen, oder des Grotesken im Globalen nach ihren Themen sucht und sich von der „Enge der Heimat" (Röggla 2012) nicht vereinnahmen lässt, bleibt Bärfuss dieser Enge treu – trotz Weitläufigkeit seiner Problematik. Seine Spracharbeit beruht nicht in erster Linie auf Sprachentfremdung, sondern auf einer Berichterstattungspräzision, die immer tiefere Sedimente von sozialer und politischer Analyse aufdeckt.

Und um schließlich auf die eingangs genannte Wandlung des literarischen Engagements in den letzten Jahren (Jahrzehnten) präziser zurückzukommen: die „politische Korrektheit" wurde verabschiedet, der Begriff des „linken" Engagements verliert seine eindeutigen Konturen und der ethische Relativismus beginnt salonfähig zu werden, weil angesichts der Widersprüche zwischen Wirtschaft, Moral, Politik, Kultur und den medialen *fake news* eindeutige Urteile über Gut und Böse defizitär geworden sind.

Bibliographie

Primärliteratur

Bärfuss, Lukas: *Hundert Tage*. München: btb ^{4}2010a (EA 2008).

Bärfuss, Lukas: „Frei können wir nicht sein, aber wir können uns befreien". In: *Tages-Anzeiger* v. 18.11.2010b, S. 27.

Bärfuss, Lukas: „Freiheit und Wahrhaftigkeit". In: ders.: *Stil und Moral. Essays*. Göttingen: Wallstein 2015a, S. 221–229.

Bärfuss, Lukas: „Masken". In: ders.: *Stil und Moral. Essays*. Göttingen: Wallstein 2015b, S. 25–38.

Bärfuss, Lukas: *es ist zwischen uns. Rede zum Georg-Büchner-Preis 2019*. Göttingen: Wallstein 2019.

Eich, Günter: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Revidierte Ausgabe. Bd. II: *Die Hörspiele 1*. Hg. v. Karl Karst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Röggla, Kathrin: „Enge der Heimat ist nichts für mich". In: *Die Presse,* 21.10.2012, https://diepresse.com/home/leben/mensch/1303644/Kathrin-Roeggla_Enge-der-Heimat-ist-nichts-fuer-mich (letzter Abruf: 18.02.2022).

Röggla, Kathrin: „Beitrag zu einem kleinen Wachstumsmarathon". In: dies.: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a.M.: Fischer 2013a, S. 185–203.

Röggla, Kathrin: „‚besser wäre: keine'. essays und theater". In: dies.: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a.M.: Fischer 2013b, S. 99–118.

Röggla, Kathrin: *Essenpoetik. Drei Vorlesungen als Poet in Residence an der Universität Duisburg-Essen*, 1.–5. Dezember 2014. http://roeggla.net/wp-content/uploads/2015/12/roeggla-essenpoetik.pdf (letzter Abruf 18.02.2022).

Röggla, Kathrin: „Eine Deklination des Zukünftigen. Text und Rahmen und eine kleine Liste des Ungeschriebenen“. In: dies.: *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst das Fürchten nicht zu verlernen*. Hg. v. Joachim Birgfeld. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 6–33.

Röggla, Kathrin: „Europäisches Forum Alpbach“. In: dies.: *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*. Frankfurt a.M.: Fischer 2016, S. 58–65.

Röggla, Kathrin: „Die Bamberger Poetikvorlesungen“. In: Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Rögglas*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 19–81.

Walser, Martin: „Über freie und unfreie Rede. Andeutungen“. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Hg. Helmuth Kiesel unter Mitwirkung v. Frank Barsch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. Bd. 11, S. 1046–1061 (EA in: *Der Spiegel* 45/1994).

Walser, Martin: „Die Banalität des Guten. Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 12.10.1998, S. 15.

Filme

George, Terry (Regie): Hotel Rwanda (dt. Hotel Ruanda). USA/Großbritannien/Italien/Südafrika 2004.

Sekundärliteratur

Allkemper, Alo: Kathrin Röggla: „stottern“. In: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*. München: Fink 2012, S. 417–430.

Assmann, Aleida/Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: DVA 1999.

Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.

Bauman, Zygmunt: *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*. Aus dem Englischen v. Uwe Ahrens. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992.

Beck, Laura: *„Niemand hier kann eine Stimme haben“. Postkoloniale Perspektiven auf Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis 2017.

Bordemann, Susanne: „‚wo ist denn das berühmte souveräne Subjekt geblieben‘? Über Kathrin Rögglas Prosa des Prekären“. In: Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Rögglas*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 95–106.

Brumlik, Micha/Hajo Funke/Lars Rensmann: *Umkämpftes Vergessen: Walserdebatte, Holocaustmahnmal und neuere deutsche Geschichtspolitik*. Berlin: Schiler [2]2004.

Courtemanche, Gil: *Ein Sonntag am Pool in Kigali*. Aus dem Französischen v. Walther von Riek. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.

Friedmann, Michael: „Grass-Gedicht ein ‚aggressives Pamphlet der Agitation' ". In: *Focus-online* v. 04.04.2012. https://www.focus.de/politik/deutschland/grass-gedicht-ein-aggressives-pamphlet-der-agitation-michel-friedman-zu-guenter-grass-israel-kritik_id_2369110.html (letzter Abruf 18.02.2022).

Greenblatt, Stephen: „Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century". In: Fredi Chiapelli/Michael J.B. Allen/ Robert L. Benson (Hg.): *First Images of America. The Impact of the New World on the Old. Berkeley*: University of California Press 1976, S. 561–580.

Heimburger, Susanne: *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*. München: edition + kritik 2010.

Hnilica, Irmtraud: „‚im berühmten eigenen ton'. Kathrin Rögglas und Elfriede Jelineks Bearbeitungen der Kampusch-Entführung". In: Juditha Balint/Tanja Nusser/Rolf Parr (Hg.): *Kathrin Röggla*. München: edition text + kritik 2017, S. 41–53.

Höppner, Stefan: „Geheimamerika – Daheim-Amerika? Zu Kathrin Rögglas USA-Bild in *really ground zero* und *fake reports*". In: Juditha Balint/Tanja Nusser/Rolf Parr (Hg.): *Kathrin Röggla*. München: edition text + kritik 2017, S. 319–338.

Jabłkowska, Joanna: *Zwischen Heimat und Nation. Das deutsche Paradigma? Zu Martin Walser*. Tübingen: Stauffenburg 2001.

Jabłkowska Joanna/Żyliński, Leszek: *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*. Poznań: PBN 2008.

Jabłkowska, Joanna (2019a): „‚Enge der Heimat ist nichts für mich': eine neue Generation der österreichischen Literatur oder der Einzelfall Kathrin Röggla?" In: Joanna Jabłkowska/Gudrun Heidemann/Elżbieta Tomasi-Kapral (Hg.): *Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Lang 2019a, S. 45–63.

Jabłkowska, Joanna: „Neuer Naturalismus oder engagiertes Theater? Lukas Bärfuss' Dramen". In: Karolina Sidowska/Monika Wąsik (Hg.): *Vom Gipfel der Alpen. . . Schweizer Drama und Theater im 20. und 21. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Lang 2019b, S. 69–83.

Jabłkowska, Joanna: „Entwicklungshilfe als getarnter Kolonialismus. *Hundert Tage* von Lukas Bärfuss". In: Dorota Sośnicka (Hg.): *Tabuzonen und Tabubrüche. in der Deutschschweizer Literatur*. Göttingen: V&R unipress 2020, S. 171–183.

Kormann, Eva: „Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht*". In: Ilse Nagelschmidt/Lea Müller-Dannhausen/Sandy Feldbacher (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme 2006, S. 229–245.

Krauthausen, Karin: „Experten ohne Auftrag. Interview mit der Autorin Kathrin Röggla zu Ausnahmezustand und Literatur (Juli 2009)". In: *trajectoires* 3/2009. http://journals.openedition.org/trajectoires/337 (letzter Abruf 18.02.2022).

Kupczyńska, Kalina: „Nachhaltigkeit in der Literatur. Kathrin Rögglas poetologisches Programm". In: Korte, Hermann (Hg.): *text + kritik. Sonderband: Österreichische Gegenwartsliteratur*. IX/2015, S. 208–2016.

Lorenz, Matthias N.: *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck": Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Mit einem Vorwort v. Wolfgang Benz. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.

Lubrich, Oliver: „Kolonialismus als Metapher". In: Tom Kindt/Victor Lindblom (Hg.): *Lukas Bärfuss*. München: edition text + kritik 2020, S. 30–38.

Lützeler, Paul Michael: *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*. München: Fink 2009.

Mayer, Hans: „Die Schuld der Schuldlosen". In: *Der Spiegel* 25/1972, S. 124. https://www.spiegel.de/kultur/die-*schuld*-der-schuldlosen-a-b0120d32-0002-0001-0000-000042928503 (letzter Abruf 18.02.2022).

Müller, Lothar: „Eine gute Wahl: Der Schweizer Dramatiker, Erzähler und Essayist Lukas Bärfuss erhält den Georg-Büchner-Preis 2019". In: *Süddeutsche Zeitung,* 10.07.2019. https://www.sueddeutsche.de/kultur/wichtigster-deutscher-literaturpreis-seiltaenzer-dem-der-poltergeist-im-nacken-sitzt-1.4517514 (letzter Abruf 18.02.2022).

Navratil, Michael: „Einspruch ohne Abbildung. Zur doppelten Diskursivität von Kathrin Rögglas Dokumentarismus". In: Juditha Balint/Tanja Nusser/Rolf Parr (Hg.): *Kathrin Röggla*. München: edition text + kritik 2017, S. 143–160.

Parr, Rolf: „Das Spiel mit Texten, Fotos und Realismus-Effekten in Kathrin Rögglas *really ground zero*". In: Juditha Balint/Tanja Nusser/Rolf Parr (Hg.): *Kathrin Röggla*. München: edition text + kritik 2017, S. 181–195.

Pietsch, Timm Niklas: *„Wer hört noch zu?": Günter Grass als politischer Redner und Essayist*. Essen: Klartext 2006.

Pontzen, Alexandra: „Unheimlich vertraut. Kapitalismuskritik und Ressentimentpoetik in Kathrin Rögglas *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten*". In: Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Rögglas*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 141–156.

Schöll, Julia: „Dead or alive. Räume des Unheimlichen bei Kathrin Röggla". In: Friedhelm Marx/Julia Schöll (Hg.): *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Rögglas*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 107–121.

Stockhammer, Robert: *Ruanda. Über einen Genozid schreiben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Stuhlmann, Andreas: „‚Kleine Textmonster'. Zu Kathrin Rögglas poetischem Verfahren". In: Juditha Balint/Tanja Nusser/Rolf Parr (Hg.): *Kathrin Röggla*. München: edition text + kritik 2017, S. 79–106.

Süselbeck, Jan: „Der erfrischende Machetenhieb. Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans *Hundert Tage* von Lukas Bärfuss und seiner intertextuellen Bezüge zu Heinrich von Kleists *Verlobung in St. Domingo* (1811)". In: Carsten Gansel/Heinrich Kaulen (Hg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: V&R unipress 2011, S. 183–201.

Szczepaniak, Monika: „Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla ‚in Mediengewittern' ". In: Joanna Drynda/Marta Wimmer (Hg.): *Neue Stimmen aus Österreich: 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende*. Frankfurt a.M.: Lang 2013, S. 25–35.

Uerlings, Herbert/Iulia-Karin Patrut: *Postkolonialismus als Provokation für die Literaturwissenschaft. Eine Einleitung*. In: dies.: *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 7–35.

Zimmermann, Harro: *Günter Grass unter den Deutschen: Chronik eines Verhältnisses*. Göttingen: Steidl 2010.

Kinder als Erzähler in Geschichten von Exil und Migration. Keun – Özdamar – Veteranyi

Anne-Rose Meyer (Wuppertal)

Abstract: Der Beitrag nimmt ein bisher selten untersuchtes Phänomen in den Blick: Kinder als Erzähler in Geschichten von Exil und Migration. Anhand von Romanen Irmgard Keuns (*Kind aller Länder*, 1938), Emine Sevgi Özdamars (*Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, 1992) und Aglaja Veteranyis (*Warum das Kind in der Polenta kocht*, 1999) werden verschiedene Effekte und Funktionen kindlicher Erzählfiguren deutlich, darunter etwa die Aktivierung des Lesers durch Perspektivübernahmen und -ergänzungen. Dem Darstellungsverfahren sind auffällige ethische und politische Dimensionen eigen: Schutzlosigkeit, Gewalt, Hunger und erzwungene Ortswechsel erscheinen in der Perspektive von Kindern als besonders verwerfliche Folgen von Krieg und gesellschaftlicher Instabilität.

Keywords: Irmgard Keun, Emine Sevgi Özdamar, Aglaja Veteranyi, Exil, Erzähler

1. Vorbemerkungen

Kinder haben als Erzählende einen eher schlechten Ruf. Sie sind oftmals schwer zu verstehen, denn sie wiederholen sich, kommen – aus der Perspektive von Erwachsenen – selten zielgerichtet auf den Punkt bzw. die Pointe und wissen dann auch häufig nicht zwischen Wichtigem und Unwichtigem zu unterscheiden. So kam der Entwicklungspsychologe Jean Piaget bereits in den 1920er Jahren zu dem vernichtenden Urteil, dass Kinder bis zum achten Lebensjahr „unstrukturiert und ‚egozentrisch' " erzählten. Die Aussage wurde in nachfolgenden Untersuchungen sowohl widerlegt als auch modifiziert und immer wieder auch bestätigt (vgl. Becker 2015: 20). Im Vergleich zu erzählenden Erwachsenen erscheinen Kindererzählungen bis heute häufig in Untersuchungen als defizitär, etwa „geprägt durch mangelnden oder unverständlichen Gebrauch von definiten Nomen und Pronomen", zudem seien sie „unvollständig und unstrukturiert" (Becker 2015: 20) sowie „diskontinuierlich" (Becker 2015: 38). Auch wenn es Wissenschaftler gibt, die Regelhaftigkeiten ausmachen und Besonderheiten kindlicher Erzähler wertschätzen: Konsens linguistischer, deutschdidaktischer und entwicklungspsychologischer Forschung ist, dass Kinder erst auf dem Weg zu verständlichem, grammatisch korrektem und einem den Inhalten angemessenen Erzählen

sind. Das heißt, sie entwickeln sich, sie sind erzähltechnisch noch nicht auf dem gewünschten Stand.

Um so verwunderlicher ist es, wenn sich Autorinnen von Erwachsenenliteratur dazu entscheiden, ganze komplexe Romane aus Kinderperspektive zu schreiben und diese Kinder auch zu Hauptfiguren zu machen, also ganz klar minderjährige autodiegetisch-homodiegetische Erzähler zu kreieren. Zumal in politisch so brisanten Zusammenhängen wie Exil und Migration. Was ermöglichen Kinderperspektiven speziell in solchen Narrationen? Sind diese Erzählfiguren umstandslos unter „unzuverlässige Erzähler“ einzuordnen? Oder bilden sie eine eigene Kategorie? Und wäre für mich als Leserin nicht eine erwachsene Erzählerfigur mit politisch-historischen Detailkenntnissen interessanter, lehrreicher, informativer?

Obwohl die Kinder- wie die Erwachsenenliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts zahlreiche kindliche Erzählfiguren hervorgebracht hat, stieß dieser Umstand in der Literaturwissenschaft bislang auf wenig Interesse. Es gilt der Befund Mechthild Barths:

> Auch wenn man sich seit mehreren Jahrzehnten verstärkt mit dem „Wie“ des Erzählens beschäftigt und seit einiger Zeit das Augenmerk auch auf die unterschiedlichen Wirkungen richtet, die dieses „Wie“ beim Leser erzeugt, so findet man zum Thema Kind fast ausschließlich Abhandlungen, die sich mit dem Kind als literarische Figur beziehungsweise als Topos befassen, während die narrative Darstellung der kindlichen Sichtweise meist unberücksichtigt bleibt.
> (Barth 2009: 16)

Gründe hierfür sieht Barth darin, dass „der kindliche Blick [. . .] als narrative Möglichkeit häufig unter dem Verdacht der Komplexitätsreduktion“ stünde. „Deshalb wird er höchstens in der Kinder- und Jugendliteraturforschung etwas eingehender behandelt“ (Barth 2009: 17) Dies deckt sich mit meinen weiter oben skizzierten Befunden, kindliches Erzählen allgemein betreffend.[1]

1 Barth sieht kindliche Erzählerfiguren überwiegend in der Tradition des naiven Erzählers und arbeitet dessen Merkmale komparatistisch am Beispiel von Werken Pasternaks, Kertészs und Rushdies heraus. Deutschsprachige Literatur bleibt bei ihr unberücksichtigt. Andere Beispiele für eine Beschäftigung speziell mit kindlichen Erzählern finden sich in zwei weiteren Dissertationen: Eva Lezzi beschäftigt sich in ihrer Studie zum Thema *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah* (2001) mit einer Gattung auf der Grenze von fiktivem und faktualem Erzählen. Katja Suren untersucht in *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt: Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi* (2011) erwachsene Erzähler, die sich der Rolle eines Kindes bedienen, um ihre Geschichte zu präsentieren. Erzähltheoretische Perspektiven entwickeln Wissenschaftlerinnen auch in Einzelkapiteln von Dissertationen, so etwa Merle Emre zum Erzählen in Özdamars *Karawanserei*-Roman, um den es auch im vorliegenden Beitrag geht (Emre 2014: 113–178). Sandra Annika Meyer nimmt in ihrer Dissertation *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten*

2. Irmgard Keun: Kind aller Länder *(1938)*

Betrachten wir als erste Textgruppe zwischen 1933 und 1945 entstandene Exilliteratur, sind Kinder als Erzähler eine Seltenheit – aller Wahrscheinlichkeit nach aus den eben genannten Vorbehalten Nachwuchsnarratoren gegenüber. Irmgard Keun ist die erste Autorin, die in einem Roman aus dem Exil und über das Exil ein zehnjähriges Mädchen als Erzählerfigur einsetzt, Kully aus Frankfurt am Main. Die Frage, ob es Keun gelungen ist, konsequent kindliches Erzählen zu imitieren, muss verneint werden (vgl. Rosenstein 1991: 190–205).

Doris Rosenstein weist bereits in ihrer ersten Studie zu Keuns Romanen aus den dreißiger Jahren richtig darauf hin, dass es sich bei der Erzählerin Kully „um eine ‚zusammengesetzte' Figur" handele, „in die Dimensionen des Kindseins und Erwachsenseins ebenso einbezogen wurden wie Aspekte künstlerisch-literarischer Wirklichkeitsverarbeitung. In die Perspektive des Kindes sind dementsprechend mehrere Perspektiven summierend einbezogen" (Rosenstein 1991: 190).[2] Rosenstein kann hierfür als Beleg überzeugend metafiktionale Aussagen aus dem Roman anführen, die „auf ein Spiel mit der Kind-Perspektive hindeuten." (Rosenstein 1991: 190) Im Kontext von Exil und Migration ist allerdings die Frage danach, ob die Mimikry geglückt bzw. konsequent durchgehalten wurde, nicht zentral. Bemerkenswert ist zunächst der Umstand, dass überhaupt ein als Kind gestaltetes Erzähler-Ich als Vermittlungsinstanz in diesem Kontext eingesetzt wird. Zu eruieren ist, was speziell diese leistet. Eine eloquente Alternative hätte sich im Fall von Keuns Roman bekanntlich angeboten: 1938 bei Querido, Amsterdam, erschienen, ist *Kind aller Länder* autobiographisch insofern grundiert, als dass Keun auf ihre eigene Exilerfahrung zurückgreift und diese u.a. in der Gestalt von Kullys Vater, der als Schriftsteller konzipiert ist, thematisiert. Vor allem die Schwierigkeiten, die Autoren und Intellektuelle mit deutscher Muttersprache im Exil zu gewärtigen hatten – Geldnot wegen fehlender Publikationsmöglichkeiten, Isolation, erzwungene Ortswechsel wegen fehlender Aufenthaltsgenehmigungen u.v.m. –, werden durch die Vaterfigur im Roman vermittelt

transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur. Aglaja Veteranyi – Zsuzsa Bánk – SAID (2019) mit Veternayi und Bánk gleich zwei wichtige Autorinnen für das Thema ‚kindliche Erzähler' in den Blick (S. Meyer: 119–238). Regina Hofmann dagegen schließt in ihrer instruktiven Studie Erwachsenenliteratur explizit aus, vgl. dies.: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur: Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane* (2010).

2 Umgekehrt finden sich Aspekte von Kindlichkeit auch in der Darstellung von Erwachsenen, vgl. Rosenstein 1991: 181–186.

(vgl. Rosenstein 1991: 253–264). Dies allerdings nicht direkt, sondern gebrochen durch die Wahrnehmung der Tochter.

In einer Imitation mündlicher Rede meldet sich eine selbstbewusste Erzählerin zu Wort. Diese gibt souverän und trotz einiger grammatischer, authentisch wirkender Wackler sprachlich versiert über ihr Leben und das ihrer Familie Auskunft. Sie durchschaut die am Geld orientierte Welt der Erwachsenen und deren Verhalten ihr gegenüber, ohne dies explizit zu bewerten. Die prekäre Situation Exilierter wird vielmehr bildlich durch die umgekehrte Hierarchie zwischen Menschen und Dingen deutlich. Das Motiv der Verdinglichung findet sich leitmotivartig im gesamten Text und – ganz exponiert – hier am Romananfang (vgl. A. Meyer 2013: 75–81):

> In den Hotels bin ich auch nicht gern gesehen, aber das ist nicht die Schuld von meiner Ungezogenheit, sondern die Schuld von meinem Vater [. . .]. Zuerst werde ich in den Hotels immer behandelt wie das Lieblingshündchen von einer reichen Dame. [. . .] Das hat aber alles ein Ende, wenn mein Vater fortfährt, um Geld aufzutreiben, und meine Mutter und ich allein zurückbleiben müssen, ohne daß bezahlt worden ist. Wir bleiben als Pfand zurück, und mein Vater sagt: wir hätten einen höheren Versatzwert als Diamanten und Pelze.
>
> (Keun 2004: 5)

Zentral für die Wahl einer kindlichen Erzählerfigur ist die ethische Dimension, die mit dieser verbunden ist: Zehnjährig, vom Vater als Familienoberhaupt und treibender Kraft mit ins Ausland genommen, werden hauptsächlich an Kully belastende Unsicherheiten hinsichtlich des Aufenthaltsstatus, die unterschwellige Bedrohung durch den Nationalsozialismus und vor allem die prekäre finanzielle Situation der Familie auf deren Weg von Frankfurt am Main quer durch Europa nach New York und schließlich wieder nach Amsterdam kenntlich.

Politische Ereignisse spielen allenfalls mittelbar, in ihren Folgen für die Familie im Exil, eine Rolle, etwa wenn es um die mühsame Beschaffung von Visa geht. Meistenteils konsequent dem Erfahrungshorizont der Ich-Erzählerin folgend, wird kein Überblick über weltgeschichtlich bedeutsame Ereignisse gewährt, ja werden diese – wie etwa der Anschluss Österreichs – nicht einmal explizit benannt (vgl. z. B. Keun 2004: 85, 154), weil das Kind diese gar nicht sieht oder gar nicht ein- oder abschätzen kann. So hat der Vater Nazi-Deutschland verlassen, weil er dem Regime als missliebiger Autor gilt. Wegen fehlender Aufenthaltsgenehmigungen darf er sich aber nirgendwo für längere Zeit mit den Seinen niederlassen. Er verdient kaum Geld. Zeitweise müssen Mutter und Tochter hungern oder darauf warten, dass der Vater ihre Kleider oder gar sie selbst als Pfänder auslöst (vgl. Keun 2004: 79). Gleichwohl sind diese Geschehnisse und deren unangenehmen bis bedrohlichen Konsequenzen im Roman und damit im Bewusstsein des Lesers

präsent. Dies liegt daran, dass Keun die Perspektive des Kindes kalkuliert zur intern fokalisierten und damit stark eingeschränkten Darstellung der Geschehnisse einsetzt. Der erwachsene Leser beurteilt nämlich das Erzählte notwendigerweise von einer anderen Warte aus als die kindliche Erzählerin, schließlich hat Keun explizit kein Kinderbuch geschrieben. Wenn also aus der beschränkten Perspektive des Kindes Kully indirekt von Hunger, dem Zwang zu ständigen Ortswechseln und einer zeitweise depressiven Mutter erzählt wird, dann ist es selbst dem über den drohenden Zweiten Weltkrieg und den Nationalsozialismus nur lückenhaft informierten Leser problemlos möglich, auf die besonderen, prekären Lebensumstände der Familie speziell in den 1930er Jahren rückzuschließen. Es findet also ein kalkulierter Perspektivabgleich statt und im Anschluss daran eine Ergänzung des Dargestellten durch den erwachsenen Leser. Dieser erklärt sich die in Kinderperspektive geschilderten Geschehnisse mit seinem eigenen politischen bzw. historischen Wissen um die jeweiligen Sachverhalte.[3] Beispielsweise versetzt der Vater in Salzburg die Wintermäntel der Familie, um von dem so erlösten Geld Schulden zu begleichen. Es ist nicht mehr möglich, die Kleidungsstücke auszulösen, denn das Kind weiß:

> Wir können [. . .] nie mehr nach Salzburg zu den Mänteln, weil da jetzt auch eine neue gefährliche Regierung ist.
>
> Darum sind meine Mutter und ich jetzt in Amsterdam. Doch da müssen wir auch fort, denn die Polizei erlaubt uns nicht mehr hier zu sein, weil unser Stempel nicht mehr gilt. Mein Vater ist immer noch nicht da.
>
> (Keun 2004: 85)

Die „neue, gefährliche Regierung“ situiert das Erzählte ganz klar auf die Zeit nach dem sogenannten Anschluss. Der „Stempel“ ist für den erwachsenen Leser offensichtlich mit der Vergabe von Visa assoziiert, ohne dass dies hier oder an anderer Stelle langatmig erklärt werden würde.

Keun erweckt die Illusion eines authentischen, spontanen mündlichen Erzählens, etwa durch die konsequente Verwendung von Präsens und Perfekt als Tempora und dadurch, dass das Kinder-Ich gleichsam aus seinem

3 Barth spricht davon, dass „Lücken beziehungsweise Leerstellen im Text häufig noch stärker als in anderen Erzählsituationen“ von Bedeutung seien. „Man setzt sie bewusst ein, um die Perspektive eines unwissenden, naiven Kindes überzeugend zu gestalten. [. . .] Leerstellen und Lücken potenzieren bei der Inszenierung des kindlichen Blicks demnach noch ihre Wirkung. [. . .] Indem der Rezipient die Lücken durch seinen Wissensbestand und seine Emotionen ergänzt, gewinnt er neue Einsichten und einen anderen Blickwinkel, was im Fall der Kinderperspektive besonders ausgeprägt ist.“ (Barth 2009: 36)

Erfahrungsschatz, seinen Selbstverständlichkeiten heraus erzählt[4]. Die eingesetzten großen Absatzmarkierungen, die auch im oben angeführten Zitat zu sehen sind, sind dabei charakteristisch für die Nachahmung eines stellenweise inkohärenten, das heißt sprunghaften, spontan wirkenden Erzählens mit fehlender, Reflexion ermöglichender Distanz. Diese im besten Sinne naive, diskontinuierliche Präsentation isolierter Ereignisse durch die kindliche Erzählerin animiert den Leser dazu, das Geschilderte zu kontextualisieren und moralisch-politisch zu bewerten, sich folglich damit aktiv zu beschäftigen und Nicht-Gesagtes zu ergänzen. Bei Keun ist also ein neuer Zugang zu Extremsituationen geschaffen, nämlich sinnliche Vergegenwärtigung und affektive Vertiefung gerade durch das entemotionalisierte und perspektivisch stark eingeschränkte Erzählen eines Kindes und die aktive geistige Auseinandersetzung damit.

Zu berücksichtigen ist, dass Keun das Buch für ein zeitgenössisches Publikum schrieb. Dieses sah 1938 logischerweise die politischen Entwicklungen nicht in der Klarheit und Konsequenz, wie wir sie in der Retrospektive erkennen können. Die Perspektivergänzung heute ist also nicht dieselbe wie damals. Dies führt dazu, dass etwa das Ende nur dann heiter-optimistisch wirken kann, blendet man das Wissen um die weiteren Entwicklungen nach 1938 aus.

3. *Emine Sevgi Özdamar:* Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus *(1992)*

Blicken wir auf deutschsprachige Gegenwartsliteratur, finden wir vergleichbare Verfahren in interkultureller Literatur, beispielsweise in Emine Sevgi Özdamars Romanerstling *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992). Die Erzählinstanz ist darin als Erwachsene konzipiert, die sich rückblickend in ihre Kindheit bzw. Jugend in der Türkei versetzt und sich dabei aus der Perspektive eines am Romananfang noch ungeborenen Kindes und später dann als Heranwachsende mitteilt. Die Erzählerin gibt scheinbar ungefiltert in assoziationsreichen, bisweilen surreal wirkenden Bildern eigene Impressionen und vermeintlich authentische Gespräche von Eltern, Nachbarn, Lehrern, Spielkameraden an den durch wirtschaftliche Binnenmigration bedingten, wechselnden Schauplätzen des Romans wieder. Auch hier setzt die Autorin – ähnlich wie zuvor bereits Keun – auf die Leseraktivierung durch ein aussparendes

4 Die Perspektive bleibt aber nicht ungebrochen (vgl. Rosenstein 1991: z. B. (wie S. 58) 187–191, 197).

bzw. nur andeutendes Erzählen einer vom Alter her ungenau bestimmten Instanz.

Anhand sparsam eingestreuter Daten über das Leben einer kleinbürgerlichen Familie während der ökonomisch schwierigen Jahre in der Türkei der 1950er und der frühen 60er Jahre muss der Leser die prekären sozialen Verhältnisse am jeweiligen Ort erschließen und interpretierend reproduzieren; denn erzählerische Konventionen wie Realitätsbezug, Chronologie, Kohärenz des Erzählten werden passagenweise außer Kraft gesetzt.

Die Erzählerfigur schreibt aus autobiographischer Perspektive und berichtet rückblickend episodisch, in additiver Reihung sowohl von sich wie auch aus dem Leben der Großeltern-Generation. Sozial unterprivilegiert, meldet sich die heranwachsende Erzählerin von verschiedenen Schauplätzen in der Türkei zu Wort. Erschlossen wird durch die Erzählinstanz in Özdamars Romanerstling ein heterogener Kulturraum, in dem mit- und nebeneinander verschiedene Volksgruppen leben und unterschiedliche Einstellungen, Verhaltensweisen, Sprachen, Bräuche auf dem Land wie in der Stadt zu registrieren sind. Armut und die damit verbundenen Probleme erscheinen dadurch als allgegenwärtige Phänomene (vgl. A. Meyer 2007).

Keun vergleichbar, handelt es sich auch in Özdamars Roman um ein nicht wertendes, im besten Sinne naives Erzählen, das sowohl einen Eindruck von der Geborgenheit innerhalb der Familie vermittelt wie von innerkulturellen Spannungen und Diskriminierung:

> Ich ging in die Schule. Die Lehrerin fragte alle nach ihren Namen und danach, wo sie geboren waren. Ich sagte: „Ich bin in Anatolien in Malatya geboren.“ Die Lehrerin sagte: „Dann bist du Kurdin, du hast einen Schwanz an deinem Arsch.“ Dann lachte sie, alle anderen lachten auch und nannten mich: „Kurdin mit Schwanz.“ Ab dann saß ich ganz hinten.
>
> (Özdamar 2003: 33)

Die die Großeltern-Generation prägenden Kriegserlebnisse werden gleichfalls bildreich scheinbar spontan, ungeordnet und ohne Überblick über die größeren Zusammenhänge von der Erzählerin präsentiert, so wie hier:

> Auf dem Teppich baute der Bismarck die Bagdadbahn bis zu den Ölfeldern durch die Türkei, und beim Durchbauen sah Bismarck die Stadt Pergamon und fragte höflich den Sultan, [. . .] ob er aus der Stadt Pergamon ein paar Steine als Andenken mit nach Deutschland nehmen dürfte. [. . .] Bismarck schleppte alle Steine aus der Stadt Pergamon nach Berlin, dann kam Bismarck wieder zum Teppich und brachte deutsche Eimer, mit denen er das Öl von Bagdad mit nach Hause schleppen wollte. [. . .] Der Großvater mußte für die deutschen Eimer in den Krieg, auf dem Teppich zwischen Flammen und brennenden Tieren und Menschen lief Großvater, schreiend. Aus seiner Hüfte fließendes Blut färbte im

> Teppich ein Dreieck rot, dann wurden große Flammen zu kleinen Flammen, die Deutschen mußten raus.
>
> (Özdamar 2003: 39)

Anders als bei Keun ist das Erzählen nicht optisch durch Absätze gegliedert. Vielmehr geht bei Özdamar, wie im oben angeführten Zitat sichtbar wird, eine Impression in die andere über, bildet das Erzählte einen zusammenhängenden Kosmos, bei dem ein Bild zum nächsten führt. Von der Forschung ist bereits früh verschiedentlich auf diese suggestive Eigendynamik der Sprache im *Karawanserei*-Roman hingewiesen worden (vgl. z. B. (wie S. 58) Baumgärtel 2000: 330). In solchen Erzählflüssen überschreitet Özdamar die Kinderperspektive, etwa durch das eingesetzte Erzähltempus, und arbeitet stellenweise mit wechselnden Fokalisierungen, wie hier: „Der schwarze Zug kam bis zu unseren Füßen. Ich und mein Großvater Ahmet stiegen ein. Nach Anatolien." (Özdamar 2003: 38) Von diesem Punkt aus wechselt der Erzählerstandpunkt von der externen Fokalisierung eines erzählenden Kindes in einer sich daran anschließenden, traumhaft wirkenden Sequenz. Wir haben es darin mit einer Nullfokalisierung zu tun, durch die türkische Geschichte in den 1920er Jahren, also rund 40 Jahre vor der Geburt der Ich-Erzählerin, bildreich erinnert wird:

> Es lebe die Republik, sagten sie, die Männer im Frack und Melonenhüten. Religion und Staat sind getrennte Sachen, sagten sie und warfen die arabische Schrift auch ins Meer und holten mit europäischen Flugzeugen die lateinische Schrift in das Land, nahmen den Frauen ihre Schleier weg, und die Minarette ließen sie verfaulen, und zu europäischer Musik tanzten sie auf den Bällen.
>
> (Özdamar 2003: 41)

Die Westorientierung des Landes in Zeiten des Kalten Krieges und der damit verbundene dynamische Transformationsprozess wirkt sich auch auf die Gestaltung der Erzählerfigur aus, deren Identität durch eine doppelte Differenz geprägt ist: Die Konfrontation mit der kulturellen Vielfalt des Landes durch die Binnenmigration bedingt für die Erzählerin einen ständigen Wechsel von Fremd-Werden und Fremd-Sein.

Innerhalb der topographischen Stationenfolge des Romans fungiert das erzählende Mädchen als poetische Figuration von gesellschaftlicher Erfahrung, das psychisch wie physisch auf den miserablen sozioökonomischen Status seiner Familie und die jeweilige Umgebung reagiert. Korruption, die soziale Misere in städtischen Elendsvierteln wie auf dem Land, Militärputsch und wirtschaftliche Krisen prägen den gesamten Roman. Die Schwere dieser Ereignisse bemisst sich – genau wie bei Keun – an der gewählten Erzählperspektive: Nicht einmal ein heranwachsendes Kind kann in seinen subjektiven, mosaikartig zusammengesetzten Eindrücken gänzlich davon abstrahieren.

4. *Aglaja Veteranyi:* Warum das Kind in der Polenta kocht *(1999)*

Einen vergleichbaren Effekt erzielt die rumänischstämmige Schweizer Schriftstellerin Aglaja Veteranyi in ihrem Debütroman *Warum das Kind in der Polenta kocht* von 1999. Darin steht eine Artistenfamilie im Fokus, die vor Ceauşescus Regime aus Rumänien floh und mit einem Zirkus das nicht näher beschriebene Ausland bereist. Die Exilproblematik ist mit dem unsteten Wanderleben von Unterhaltungskünstlern verknüpft, die ihre Engagements von Aufenthaltsgenehmigungen abhängig machen müssen und nirgendwo längere Zeit verweilen dürfen. Ähnlich wie Keuns und Özdamars Romane ist der Roman Veteranyis strukturell durch die wechselnden Aufenthaltsorte der Familie geprägt, die entweder mit einem Wohnwagen herumzieht oder auf andere Weise mobil ist und in immer wechselnden Hotels oder Pensionen übernachtet.

Das Ausland erscheint der Ich-Erzählerin, die als Kind nicht näher spezifizierten Alters konstruiert ist, als positives Gegenbild zur Diktatur stalinistischen Vorbildes. Allerdings zahlt die Familie für ihre heimliche Flucht einen hohen Preis. Im Roman heißt es: „In Rumänien wurden meine Eltern nach unserer Flucht zum Tode verurteilt. [. . .] Seit unserer Flucht wird Onkel Petru im Gefängnis gefoltert. Und Onkel Nicu wurde vor seiner Wohnungstür erschlagen." (Veteranyi 2003: 52 f.)

Ähnlich wie Özdamar entwirft Veteranyi eine komplexe Erzählstruktur, indem sie die herangewachsene Protagonistin von einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt aus über ihr Großwerden und damit verbunden auch über den Erwerb der deutschen Sprache erzählen lässt. Die Kinderperspektive ist also – anders als bei Keun und ähnlich wie bei Özdamar – innerhalb der fiktiven Welt nicht authentisch, sondern erkennbar konstruiert. Ziel ist es folglich nicht, beim Leser, wie dies Keun tut, eine Illusion von Kindlichkeit zu erzeugen, sondern vielmehr durch die Einschränkung der Perspektive auf die Weltwahrnehmung eines Kindes bestimmte Aspekte der Narration stark zu betonen. Dies sind – wie bei Özdamar – beispielsweise wichtige Stationen europäischer Geschichte des 20. Jahrhunderts, die in einprägsam-schlichten Bildern Ausdruck finden: „DER DIKTATOR HAT RUMÄNIEN MIT STACHELDRAHT UMZINGELT" (Veteranyi 2003: 35). An anderer Stelle heißt es:

> DER DIKTATOR HAT GOTT VERBOTEN [. . .]
>
> Zu Hause dürfen die Kinder weder beten noch Gott zeichnen. Auf den Zeichnungen muß immer der Diktator und seine Familie sein. In jedem Zimmer hängt sein Bild, damit alle Kinder wissen, wie er aussieht.

> Seine Frau hat eine halbe Stadt voller Schuhe, sie benutzt Häuser wie Schränke. (Veteranyi 2003: 37)[5]

Veteranyi erinnert in ihrem Roman – genau wie Özdamar – an Ereignisse, die heute sicher nicht mehr jedem vertraut sind, aber viel auch mit deutscher Geschichte zu tun haben, etwa mit durch die Hungerkrise verstärkten Einwanderungsbewegungen aus Rumänien. Özdamar nutzt – wie eben dargelegt – verschiedene Fokalisierungen im Wechsel, um an gemeinsame Interessen des Osmanischen und des Deutschen Reiches und an die Westorientierung der türkischen Republik zu Zeiten Atatürks zu erinnern, während Keun stärker an der einmal festgelegten internen Fokalisierung des ungefähr zehnjährigen Mädchens festhält. Veteranyis Roman repräsentiert einen dritten Typus. Hier kann der Leser erst am Ende des Romans die Anlage der Erzählerfigur voll erfassen. Diese bewirbt sich nach ihrer Flucht in die Schweiz vergeblich um Aufnahme in einer Schauspielschule. Erst durch diese Episode wird der Altersunterschied zwischen dem erzählenden Ich vom Anfang und dem herangewachsenen Ich am Ende des Romans deutlich. Auch der Umstand, dass der Roman in intaktem Deutsch geschrieben ist – in einer Sprache, von deren Erwerb im Roman explizit gesprochen wird – zeigt, dass sich eine erwachsene Erzählerstimme wie bei Özdamar von einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt aus meldet und rückblickend die Kinderperspektive gleichsam als Rollenperspektive annimmt.

5. *Ein vorläufiges Fazit*

Was folgt nun aus diesen Erzählverfahren für die jeweilige Narration? Politische, gesellschaftliche Gewalt ist in allen drei Romanen ein großes Thema. Diese wird durch die Kinderperspektiven in ihren psychischen und physischen Folgen besonders deutlich und gewinnt an moralisch-ethischer Schärfe.

Die drei Autorinnen bedienen sich unterschiedlicher Verfahren, um ihre Erzählerinnen zu gestalten. Keun imitiert erfolgreich mündliches Sprechen und verleiht ihrer Zehnjährigen einen authentischen Ausdruck, indem deren Weltwahrnehmung nur selten überschritten oder durch den Einsatz anderer Perspektiven relativiert wird. Özdamar arbeitet mit einer altersmäßig fluiden Erzählinstanz, die im Romanverlauf vom Embryo zur jungen Frau

5 Vgl. auch Veteranyi 2003: 38: „Der Diktator ist von Beruf Schuhmacher, seine Schuldiplome hat er gekauft.
Er kann weder schreiben noch lesen, sagt meine Mutter, er ist dümmer als eine Wand.
Aber eine Wand tötet nicht, sagt mein Vater."

heranwächst. Passagenweise wird dabei die Perspektive des Kindes durch die einer älteren, erfahreneren, mit großem geschichtlichem Wissen ausgestatteten Instanz ergänzt. Diese Perspektiven wechseln einander nicht selten auf kleinem Raum ab oder sind ineinander verschränkt, so dass die Narration durch eine Erzählerin auf mehreren Altersstufen präsentiert wird. Die erzählerische Logik erfordert aber, dass der Erwerb der deutschen Sprache in einem jenseits der eigentlichen Narration liegenden Zeitraum stattgefunden haben muss, nämlich nach der am Schluss thematisierten Auswanderung der Protagonistin nach Deutschland. Dies hat zur Folge, dass wir von einem erwachsenen Erzähler-Ich auszugehen haben, das stellenweise gleichsam in der *persona* eines Kindes auftritt und das Wort ergreift. Gleiches gilt für die Migrationsgeschichte Veteranyis. Diese lässt ihr Kinder-Ich wie ein kleines Mädchen sprechen. Erst am Schluss des Romans stellt sich heraus, dass der Erwerb des Deutschen eigentlich die Grundlage des Erzählens und dessen Zielpunkt ist, sich die erwachsene Erzählerin also auch in der Maske eines Kindes ausdrückt.

Politisch sind die gewählten Erzählperspektiven insofern, als sie dem Leser eine besondere Transferleistung abverlangen. Er muss die teils stark verkürzt wiedergegebenen Lebensumstände mit Andeutungen auf geschichtliche Umstände in Verbindung bringen. Derart aktiviert, ist eine beiläufige, indifferente Lektüre ausgeschlossen. Durch Perspektivergänzungen und -übernahmen sorgen die drei Autorinnen Keun, Özdamar und Veteranyi dafür, dass Schutzlosigkeit und Gewalt, Hunger und erzwungene Migration als besonders erschreckende und moralisch verwerfliche Folgen von Krieg und gesellschaftlicher Instabilität erscheinen.

Bibliographie

Primärliteratur

Keun, Irmgard: *Kind aller Länder*. München: List 2004.

Özdamar, Emine Sevgi: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch [5]2003 (EA 1992).

Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: dtv [4]2003 (EA 1999).

Sekundärliteratur

Barth, Mechthild: *Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2009.

Baumgärtel, Bettina: *Das perspektivierte Ich. Ich-Identität und interpersonelle und interkulturelle Wahrnehmung in ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Becker, Tabea: *Kinder lernen erzählen. Zur Entwicklung der narrativen Fähigkeiten von Kindern unter Berücksichtigung der Erzählform*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren [3]2015.

Emre, Merle: *Grenz(über)gänge: Kindheit in deutsch-türkischer Migrationsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (Interkulturelle Moderne 5).

Hofmann, Regina: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur: Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt a.M.: Lang 2010 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 65).

Lezzi, Eva: *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah*. Köln: Böhlau 2001.

Meyer, Anne-Rose: „Differenzerfahrung, Identität und Strategien narrativer Erinnerungsrepräsentation bei Emine Sevgi Özdamar". In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: Germanistik im Konflikt der Kulturen*. Bd. 82: *Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Jean-Marie Valentin (Hg.). Bern/Berlin/Brüssel u.a.: Lang 2007, S. 261–266.

Meyer, Anne-Rose: „Herd, Feuer und Küchengerät in Exilwerken Anna Seghers', Irmgard Keuns und Aglaja Veteranyis". In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. 31/2013: *Dinge des Exils*, S. 71–85.

Meyer, Sandra Annika: *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur. Aglaja Veteranyi – Zsuzsa Bánk – SAID*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Interkulturelle Moderne 10).

Rosenstein, Doris: *Irmgard Keun: Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*. Frankfurt a.M./Bern/New York u.a.: Lang 1991.

Suren, Katja: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt: Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Sulzbach/Ts.: Ulrike Helmer 2011 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies 15).

Tanzen gegen den Zeitnotstand. Peter Handkes Reiseepen und das Trauma der Beschleunigung

Thorsten Carstensen (Indianapolis)

Abstract: In seinen Reiseerzählungen entwirft der Autor Peter Handke Fantasien des harmonischen Aufgehobenseins in der Erzählzeit, die als ästhetischer Widerstand gegen die fortschreitende Rationalisierung und Optimierung des Alltags in der Spätmoderne gestaltet sind. Offenkundig ist die kulturkritische Grundierung poetologischer Fragestellungen in *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017), jenem „Letzten Epos“, das für einen Zugang zur Welt plädiert, der das Zwecklose zelebriert, und dazu aufruft, sich enthusiastisch dem vorderhand Irrelevanten zu widmen. Dabei schreibt sich Handke in jenen Diskurs über Modernisierung und Akzeleration ein, wie er in den soziologischen Debatten der letzten Jahre omnipräsent ist: Sein episches Erzählen verleiht dem Prinzip des Zeithabens existentielle Bedeutung, ist dieses doch eine alternative „Lebensmöglichkeit“, die das Subjekt mit Freiheit, Anmut und der Aura unnahbarer Schönheit ausstattet.

Keywords: Peter Handke, Kulturkritik, Spätmoderne, Entschleunigung, Epik

1. *Einführung*

Gegen Ende von Peter Handkes Novelle *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) erlebt die Titelfigur einen jähen Zustand der Entfremdung, in dem sich jenes Grundproblem einer brüchigen Teilhabe des Subjekts an der Welt manifestiert, das für die Texte dieses Autors seit jeher prägend ist:

> Die Zeit war Don Juan nicht etwa lang geworden. Nicht zu wenige Ereignisse oder hervorstechende Momente gab es, sondern umgekehrt zu viele, viel zu viele. Jeder Moment – jedes Ding – stach hervor, die Zeit war in den Moment eines zweiten, eines dritten Dings oder Menschen zerfallen. Statt des Zusammenhangs, der das Zeitgefühl ausmachte, nur noch Einzelheiten, nein, Vereinzelungen.
>
> (Handke 2004: 140 f.)

Sieben Tage verbringt dieser Don Juan im Garten des ehemaligen Klosters von Port Royal, wo er dem eigentlichen Ich-Erzähler des Textes – einem namenlosen Koch, der früher einmal ein begeisterter Leser war – die Geschichte seiner zurückliegenden Woche vorträgt. Während die märchenhafte, biblisch codierte Reiseerzählung Liebe und „Sprachwunder“ (Renner 2020: 13)

zueinander in Beziehung setzt, steuert sie doch verlässlich auf Augenblicke zu, in denen Don Juan „nicht mehr der Herr seiner Zeit“ (Handke 2004: 54) ist und sich seiner Umgebung nur noch mechanisch vergewissern kann: „Statt etwa zu schauen, zu hören, zu atmen und sofort, verfiel Don Juan ins Zählen“ (Handke 2004: 54). Selbst auf den Wanderungen, die Don Juan tagsüber mit dem Herbergsvater in der Gegend von Port Royal unternimmt, kommt es zu existentiellen Orientierungskrisen. Das „freie Ausschreiten in der Natur“ (Handke 2004: 141), welches in Handkes „Poetik des Gehens“ (Hummel 2007: 93) eigentlich ein verlässliches Heilmittel[1] darstellt, gleicht dann eher einem panischen Dahinstolpern: „Er wirkte, als bewege sich da ein Gefangener unter einer Glasglocke.“ (Handke 2004: 141)

Solche Erfahrungen der „Zeitnot“ (Handke 2004: 141), des Beziehungs-, Raum- und Zusammenhangsverlusts,[2] in denen die Figur von einem Zähl- oder Beobachtungszwang gequält wird, kontrastieren in Handkes Reiseepen mit Fantasien eines harmonischen Aufgehobenseins in der Erzählzeit. In diesem anderen Zustand der Teilhabe stabilisiert sich das so leicht erschütterbare Ich-Gefühl, wenn auch nur für Augenblicke – oder Stunden – der wahren Empfindung. Ist das Ich ganz „bei den Dingen“ (Handke 1987: 54 f.), wie es im *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) heißt, weichen Angst und Ungeschicklichkeit einer anmutigen Gelassenheit. Auch Handkes Don Juan findet schließlich aus der Abstraktion der Zahl heim in das Reich der Schrift, wenn er „die Lippen bewegt, wie jemand, der buchstabiert“ (Handke 2004: 156). Das abendliche Erzählen erweist sich als heilsamer Prozess, der eine Kontinuität des Ichs etabliert, indem er Erlebtes entwirrt und gliedert. Am Ende gelingt Don Juan jenes Innehalten, das den Sinn für die Gegenwart zurückgibt: „Vollkommen ruhig blickte er um sich, mit der Ruhe eines Wilden.“ (Handke 2004: 157)

Indes weisen Fallgeschichten wie die des Don Juan über das individuelle Empfinden der jeweiligen Figur hinaus, denn sie verknüpfen poetologische Aspekte mit einer unübersehbaren Kulturkritik.[3] Handkes Schreiben lässt sich als ästhetischer Widerstand gegen die fortschreitende Rationalisierung des Alltags im Spätkapitalismus begreifen, dessen Zeitstruktur im

1 So wird im Journal *Gestern unterwegs* das Gehen als „der Maschinist der Seele“ bezeichnet: „Merke es dir, endlich: das Gehen ist (d)eine Erkenntnis – das lange, ausgreifende, vielfältige Gehen über Berg und Tal“ (Handke 2005: 458).

2 Zu diesen Erfahrungen des „Weltverlusts“, die Handkes Texte fortlaufend erzählen, vgl. Borgards 2003: 18–21; Kunz 2017: 251 f. Die unterschiedlichen Ausformungen der Idee von ‚Welt‘ bei Handke erörtert Höller 2019.

3 Einige der in diesem Beitrag präsentierten Überlegungen beruhen auf Forschungsergebnissen, die ich bereits, wenngleich in anderem Zusammenhang, in meiner Monografie *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition* (2013) ausgeführt habe.

Zeichen einer allgemeinen und scheinbar unaufhaltsamen Dynamisierung steht. Damit partizipiert dieser Autor, dessen Epik mitunter ins Überzeitliche entschwebt, an einem sehr konkreten Diskurs über den Zusammenhang von Modernisierung und Akzeleration. Die, so könnte man sagen, klassische Deutung dieser Konstellation stammt bekanntermaßen von Georg Simmel, der in seinem vielzitierten Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) den Begriff von der „*Steigerung des Nervenlebens*" (Simmel 1995: 116; Herv. i. O.) geprägt hat. Bei Handke ist das „sinnlich-geistige Lebensbild" (Simmel 1995: 117), das Simmel mit dem Landleben assoziiert, weniger streng an Örtlichkeiten gebunden, sondern vielmehr an einen spezifischen Weltzugang. So ließe sich, in Anlehnung an Simmels Argumentation, festhalten: Handkes Wahrnehmungshaltung des „müden" Blicks, der die Dinge nicht begrifflich fassen will, sondern sich ihrem Wesen zu öffnen verspricht, geht mit einer Verringerung des Nervenlebens einher, die wirkliche Aufmerksamkeit erst ermöglicht. Präzisiert wird diese Haltung in Handkes Epos *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017): Es handelt sich dabei geradezu um „ein Schlafwandeln am hellichten Tag", bei dem die titelgebende Protagonistin „Augen und Ohren für dies und jenes" erhält, das „in der einen Stunde niemandem sonst in der Menge offenbar wurde" (Handke 2017: 159).

In aktuellen Debatten über die Frage nach einem guten, gesunden Leben ist es Hartmut Rosa, der zeitsoziologische Fragestellungen in das Zentrum seiner Moderne-Analyse rückt. Nach Rosa stellt die Logik der sozialen Beschleunigung ein „Grundprinzip" (Rosa 2005: 15) der modernen Gesellschaft dar. Wie im Folgenden an einigen Beispielen erläutert werden soll, lassen sich die bewusst entschleunigten Reiseerzählungen Peter Handkes als Antworten auf jenes Leiden am „sich verschärfende[n] Zeitnotstand" (Rosa 2005: 16) verstehen, das Rosa als charakteristisch für das Leben in unserer spätmodernen Gegenwart betrachtet. Als Alternative zu den vorherrschenden Zeitstrukturen inszenieren Romane wie *Der Bildverlust* (2002), *Die morawische Nacht* (2008), *Der große Fall* (2011) und eben *Die Obstdiebin* das Ideal einer langen Dauer – ein Konzept, das sich nicht zuletzt in der gestauten, verräumlichten Erzählzeit äußert. Als Zwischenräume im Alltag eröffnen bei Handke sowohl religiöse Rituale und weltliche Tanzfeste wie auch epiphanische Begegnungen oder Wahrnehmungen jenen Zugang zur „andere[n] Zeitrechnung" (Handke 1983a: 215) des Mythos, der dem modernen Individuum abhandengekommen ist. In der *Obstdiebin* setzt Handkes Erzählen, das sich ja immer auch als Schule des Sehens versteht, dem Primat der Beschleunigung das Bild eines Tanzes auf engstem Raum entgegen – eines Tanzes, der mit alljährlicher Regelmäßigkeit eine Schneise in die Zeit schlägt:

> Ja, wie immer umtanzte jetzt einander erstmals hier im Jahr solch ein Pärchen von Balkanschmetterlingen. Und wie immer ließ es bei seinem Tanz jene

> Besonderheit sehen, die zumindest mir noch an keinem einzigen anderen Falterpaar auffällig geworden ist. Es war das ein Tanz, auf und ab, kreuz und quer, dabei jeweils eine Zeitlang so ziemlich an Ort und Stelle [. . .], bei dem die zwei, in einem fort durcheinanderwirbelnd, eine Dreigestalt bildeten.
>
> (Handke 2017: 25)

2. Schreiben gegen den Zeitgeist

Den unterschiedlichen Entfaltungen von Peter Handkes Aneignung der epischen Tradition liegt das gemeinsame Anliegen zugrunde, einen staunenden Blick auf die Welt gegen das in Position zu bringen, was der Autor als den Zeitgeist erachtet: zu verteidigen demnach gegen die journalistische Sprache, gegen den vorgeblichen Stellenwert medialer Information, gegen eine auf Perfektion getrimmte Literatur, gegen Vorverurteilungen durch herrschende Diskurse, gegen die spätkapitalistische Handlungslogik, gegen die überpragmatische Bewältigung des Alltags. Im Schreiben imaginiert Handke Zwischenräume, die sich dem Zugriff einer konsumorientierten Gesellschaftsordnung entziehen. Der von Andreas Reckwitz (2017) beobachteten Tendenz zum kuratierten Leben begegnen Handkes Texte, indem sie „das entdeckerische Sichverirren" (Handke 1991: 85) feiern und anstelle einer gelingenden Existenz allenfalls Bilder eines geglückten Tages entwerfen:

> Setz deine Fußspur in den Schnee des Bahnsteigs neben die Vogelspur. Einmal kam ein schwerer Tag in die Schwebe, als ein einzelner Regentropfen mein innerstes Ohr traf. Die Schuhbürste auf der Holztreppe bei Sonnenuntergang. Ein Kind, das zum ersten Mal seinen Namen schreibt. Gehen bis zum ersten Stern.
>
> (Handke 1991: 87)

Wenn aufmerksame Wahrnehmung und „Räume-verbindende" (Handke 1983b: 47) Fantasie einander ergänzen, entstehen bei Handke, wie es im Journal *Gestern unterwegs* (2005) heißt, Bilder „der gesollten und der möglichen Welt" (Handke 2005: 169).[4] Indem der epische Blick „quer durch Raum und Zeit" Vergangenes und Gegenwärtiges zu einer „narrativen Synthese" (Stiegler 1998: 249) zusammenfasst, wird die diachrone Zeitordnung zugunsten mythischer Konstellationen suspendiert: „Was galt, das waren alle Zeiten miteinander, durcheinander, gegeneinander – parallele, gegenläufige, einander zuwiderlaufende, durchkreuzende" (Handke 2008: 45).

4 Entsprechend bemerkt Brinnich, dass Handkes Notizbücher „zeigen, wie gelebt werden könnte" (Brinnich 2020: 9).

Ganz im Sinne des lyrischen Epikers, den „es zum Erzählen drängt, aber ohne Geschichte“ (Handke 1998: 35), setzt Handke an die Stelle eines fortschreitenden, temporal und kausal gebundenen Plots ein Erzählen in Bildern, dessen flache Hierarchie den Eindruck unendlicher Verzögerung erzeugt. Das Koordinatensystem von Werten und Verhaltensweisen, das sich aus diesem bildhaften Erzählen ableiten lässt, stellt einen vehementen Einspruch gegen den herrschenden Zeitgeist dar. Kulturkritik, Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit und Heilsvision gehen dabei Hand in Hand: Gegen die Beschleunigung des Alltagslebens stemmen sich Handkes Erzähler mit einem „Ruck des Zeithabens“ (Handke 2005: 200), der „einem Innehalten wie Innewerden der Zeit“ entspricht. Dabei fungiert das Zeithaben als kulturkritische Vokabel, deren Implikationen besonders in den Journalen anschaulich werden. Ausdrücklich kommt der Ästhetik der Langsamkeit dort nämlich eine sich aus dem Privaten ins Politische öffnende Relevanz zu: Das Zeithaben, formuliert Handke, „das wäre mein Kommunistisches Manifest“ (Handke 1998: 95). An die Stelle eines Geschichtstelos, wie es dem marxistischen Blick auf die Welt innewohnt, setzt er zwei nichtlineare Formen der Zeiterfahrung: Die Freude an der reinen Gegenwart ergänzt die Vorstellung, dass Vergangenheit und Zukunft durch den Vorgang der Wiederholung in einem temporalen Kreislauf zusammenfinden.

Das Prinzip des Zeithabens, in dem der Widerspruch von „Entwaffnung und Widerstandskraft“ (Handke 1983a: 39) aufgehoben ist, verdeutlicht, dass Handkes polemische Kritik an den Zumutungen der Spätmoderne von ihrem ästhetischen Kern her erschlossen werden sollte. Die Geduld ermöglicht nicht nur jenes „Mitten-in-der-Welt-Sein“ (Handke 2005: 469), das dem übermäßig reflektierenden Ich zumeist verwehrt bleibt; sie ist auch die Grundvoraussetzung für den poetischen Blick auf die Welt, der das bislang unzureichend Beschriebene, das Vernachlässigte würdigt und dabei die jedem Ding eigene Form erkennt (Handke 1998: 259). Sprachlich umgesetzt wird dieser Anspruch in Passagen wie der folgenden aus dem Roman *Der Chinese des Schmerzes* (1983): „Mit dem Zeithaben zog das Rauschen über die Landschaft, die Farben strahlten auf, die Gräser erzitterten, die Moospolster wölbten sich.“ (Handke 1983a: 40) Während die innere Übereiltheit vergesslich macht (Handke 1983a: 149) und die Fantasie ausschaltet (Handke 1983a: 165), ist die Gabe zur Geduld das Pendant zu Walter Benjamins Auffassung der Langeweile, deren Leistung darin bestehe, „Geschichten dem Gedächtnis“ (Benjamin 1977: 446) nachhaltig anzuempfehlen. Zugleich verleiht Handke dem Zeithaben als Synonym für Gelassenheit existentielle Bedeutung, indem er es zur „Lebensmöglichkeit“ (Handke 2005: 471) erhebt, die das Subjekt mit Freiheit, Selbstbewusstsein und einer Art unnahbaren Schönheit ausstattet (Handke 2005: 485). Es gilt die Maxime: „Verdammt zur Schnelligkeit; zur Langsamkeit begnadigt“ (Handke 1998: 128).

Allerdings offenbaren die häufigen Selbstermahnungen im Journal, dass das Zeithaben als „Nachsicht mit mir“ (Handke 1998: 392) immer wieder neu eingeübt werden muss. Vor diesem Hintergrund setzen Handkes Texte verschiedene Verhaltensweisen ins Bild, durch die sich der Zustand des Zeithabens, in dem das Staunen über die Welt wieder möglich wird, erreichen lässt. Zuallererst steht das Schreiben selbst im Zeichen dieser Weltaneignung, wie Handke in einem Interview mit dem ORF bekräftigt:

> Die Welt antwortet durch das Schreiben. Wenn die Sätze halbwegs treu und zugleich schwungvoll sind, und bildhaft sind, und rhythmisch sind, antwortet danach, wenn ich auf der Straße gehe, jeder Rinnstein – oder ein Rinnstein antwortet dem andern [. . .]. Das ist meine Existenzberechtigung, meine Arbeit, es ist eine Arbeit, das ist mein Beruf.
>
> (Handke & Gasser 2008)

Wesentliche Bedeutung kommt zweitens dem langsamen Lesen zu, das den Blick für die Außenwelt neu schärft.[5] Wer aufmerksam liest, übt sich in Achtsamkeit und lernt, der „verfluchte[n] Aktualität“, wie es in der Erzählung *Kali* heißt, „das Leben“ entgegenzusetzen (Handke 2007: 57). Nicht aus der Welt herausgerückt wird der Mensch durch das Lesen, sondern vielmehr tiefer in sie eingebettet – in „eine andere reale Zeit in der sogenannten Realzeit“ (Handke 2017: 37). Diese Vorstellung eines wahrhaftigen Lesens, wie Handke sie im Journal anhand von Leitsätzen entfaltet, verschmilzt in *Die morawische Nacht* zu einem epischen Bild. Auf einer Zugfahrt begegnet der Protagonist, der sogenannte Ex-Autor, nämlich einem Mädchen, das nur auf den ersten Blick wie eine typische Jugendliche wirkt. Vielmehr ist sie eine jene Leserfiguren, die bei Handke den produktiven Umgang mit der täglichen Lektüre verkörpern:

> Was sie aber sofort unterschied, war, wie sie da saß und wie sie las. Er sah sie zunächst nur zwischen den Beinen der Umstehenden durch und von dem Buch auf ihren Knien einen bloßen Ausschnitt, ohne den Titel. Aber wie sie las: Das war dir einmal eine Leserin. Sie lebte sichtlich mit dem Buch da, buchstabierte es nach, befragte es, befragte sich, war mit ihm verbunden, wurde und war mit ihm eins. Indem sie auf diese Weise las und indem das augenscheinlich ein Buch war, das sich auf solche Weise lesen ließ, zeigte sich der junge Mensch entrückt von der Umgebung – in einem anderen Element? Nein, überhaupt, im Gegensatz zu den übrigen, in einem Element, dem ihren, dem allein ihr entsprechenden, worin sie erst sie selber wurde. Und war dabei nicht etwa versunken, Entrückung hieß ja nicht Versunkenheit oder Abkapselung: bekam zugleich mit, was im Zugang und draußen sich mitzubekommen lohnte, siehe

5 Vgl. hierzu die Beiträge in Carstensen 2019; außerdem Stocker 2007 und Wagner 2010.

> ihre zeitweisen Aufblicke von dem Buch und die Rückblicke über die Schulter zur Glastür hinaus, beides wie veranlaßt durch ihr Lesen, nichts als das Lesen. Und er konnte sich nicht daran satt sehen, wie die Jugendliche, fast noch ein Kind?, nein, kein Kind mehr, las, und las und las.
>
> (Handke 2008: 380 f.)

In Passagen wie dieser verleihen Handkes Texte dem Zeithaben als Synonym für Gelassenheit eine existentielle Bedeutung, indem sie es zur „Lebensmöglichkeit" erheben, die das Subjekt mit Freiheit, Selbstbewusstsein und einer Art unnahbaren Eleganz ausstattet. Verkörpert wird das Prinzip des Zeithabens drittens durch die poetologische Figur des Fußgängers, dessen Unterwegssein in Steppen und Stadtrandgegenden dazu dient, einen geduldigen Blick für die Schönheit des Abseitigen einzuüben und auf diese Weise „konstitutive Resonanzerfahrungen" (Rosa 2012: 10) jenseits kausaler oder zweckgerichteter Weltaneignung zu machen. Im Zuge ihrer „pedestrischen Sondierungen" (Honold 2017: 171) nehmen Handkes pilgernde Erzählerfiguren eine schrittweise Neuentdeckung der Welt vor, wobei sie sich mit „fußgängerischer Langmut" (Honold 2017: 11) den Gesetzen moderner, hochtechnisierter Raumbewältigung bewusst widersetzen.

Die solcherart erwirkte Stärkung des „Gegenwartssinn[s]" (Handke 2005: 346), die den Körper zum „Jetzt-Resonanzkörper" (Handke 1983b: 45) werden lässt, kommt in Handkes Erzählungen in einem traumwandlerisch fürsorglichen Umgang mit den Dingen zum Ausdruck. Es sind aus der Zeit gefallene Figuren wie mittelalterliche Steinmetze, herumziehende Scherenschleifer oder Maultrommel spielende Kinder, die das Bedürfnis des Autors signalisieren, in einer analogen Vormoderne Wurzeln zu schlagen, in der das Ich und die Dinge noch nicht uneinholbar weit auseinandergetreten sind. Zu diesen Helden der Alltäglichkeit gehört auch jener „Schuhputzer von Split", dem Handke im Band *Noch einmal für Thukydides* (1995) eine eigene Miniatur gewidmet hat. Als Antwort auf das Trauma der Beschleunigung veranschaulicht die Geschichte des Schuhputzers, der die für Handkes Schreiben prägende „Idee von der richtigen menschlichen Arbeit" (Handke 1979: 190) verkörpert, auf dreieinhalb Seiten den poetologischen Zusammenhang von Modernekritik, epischem Heilsversprechen und einem an der Architektur der Romanik geschulten Bildprogramm. Bereits der erste lange Satz offenbart diese Konstellation, die Handkes späten Erzählungen so oft eingeschrieben ist:

> Nachdem der Reisende am 1. Dezember 1987 lange die Schnitzfiguren am Holzportal der Kathedrale von Split betrachtet hatte, mit dem Johannes, der beim Letzten Abendmahl wieder den traurigen Kopf an die Schulter des Jesus legt, dabei mit einer Hand – Variante – Trost suchend im Ärmel seines Meisters, ging er hinunter auf die sonnige Strandpromenade, wo er einen greisen

> Schuhputzer sah, wie er, wohl schon lange unbeschäftigt, anfing, sich selber die Schuhe zu putzen.
>
> (Handke 1995: 25)

Von den schönen Formen der Vergangenheit gelangt die Erzählung geradewegs zum menschlichen Relikt einer Vormodernen, in der unentfremdete Arbeit noch möglich war.[6] Wie der Schuhputzer „bedachtsam, Lederstück für Lederstück", die eigenen Schuhe poliert, gleicht er den anmutigen Figuren der romanischen Kirchenportale, die Handkes Notizbücher der Jahre 1987 bis 1990 – als Anschauungsfrüchte seines Unterwegsseins quer durch Europa – so emphatisch wie detailliert beschreiben.[7] So ist es nur konsequent, wenn der Erzähler nach dem Kirchgang beschließt, den Segen dieses anderen Heiligen zu empfangen: „‚So werde nun auch ich hingehen und mir von ihm die Schuhe putzen lassen!' dachte der Reisende. Das geschah" (Handke 1995: 25). Das darauffolgende Putzen wirkt „als Wohltat für die Füße" (Handke 1995: 25), die Schuhbänder werden dem Reisenden „mit fast feierlichem Zugriff" (Handke 1995: 26) gebunden. Als sich das Tätigsein des Schuhputzers schließlich „in ein Werk" verwandelt, gelingt dem Erzähler analog dazu die epische Zusammenschau der Dinge an der Hand der Fantasie: „Die von der Palme gefallenen dunklen Beeren schlossen sich in den Pfützen der Winterregen der Vortage zu einem großen, sonneglänzenden Archipel zusammen; darüber der runde, sich wiegende Kopf des Schuhputzers mit dem weißen Haarkranz, der gebräunten Kopfhaut" (Handke 1995: 26 f.).

Der alte Mann, der „das Bild eines völlig Einsamen oder allein auf sich Gestellten" abgibt (Handke 1995: 26) und dessen anmutiges Tun ihn zum „Heiligen der Sorgsamkeit" (Handke 1995: 28) bestimmt, steht stellvertretend für einen alternativen Weltzugang, mit dem sich Handke, wie Byung-Chul Han bemerkt, „entschlossen gegen die zunehmende Entdinglichung und Entkörperlichung der Welt" (Han 2016: 58) wendet. Doch wenngleich diese am Ästhetischen orientierte Perspektive einerseits Befreiung verspricht, steht sie andererseits schon je im Bewusstsein einer Schuld. Offenkundig wird dieser Zwiespalt in *Die Obstdiebin*: Gerade diese epische Erzählung illustriert die ambivalenten Implikationen der existentiellen Arbeit des Schriftstellers, dessen Botschaft, wenn es sich dabei auch nicht um „himmlisch-irdische[n] Sphärenklang" handelt, dennoch darauf abzielt, in einem „Echoraum" gehört zu werden (Handke 2017: 78).

6 Zur Utopie der unentfremdeten Arbeit bei Handke vgl. Höller 2013.

7 Zu Handkes Auseinandersetzung mit der Romanik vgl. ausführlich Carstensen 2013.

3. *Mit dem Auge der Entdeckerin: Die Obstdiebin als „Gesellschaftswesen“*

Zum „Gesellschaftswesen“, heißt es im *Versuch über den Stillen Ort*, werde der Schriftsteller dann, wenn er die Orte der Welt „mit dem Auge des Entdeckers“ wahrnehme und weitergebe (Handke 2012: 81). Dass er damit „zum Nutzen und im Dienste einer Allgemeinheit“ (Handke 2012: 81) handele, ist allenfalls halb-ironisch gemeint. Der Schriftsteller wird bei Handke zum Vermesser des Erdkreises und somit, qua Berufsbeschreibung, auch zu dessen Gestalter. Nur folgerichtig ist es daher, dass Handkes Reiseepen real existierende Landschaftselemente in traumhafte, polyvalente Verweisungszusammenhänge stellen, wodurch den Lesenden „Welten aus Sprache“ präsentiert werden, „in denen das reflektierende Ich jederzeit spürbar bleibt“ (Sprenger 1999: 253).

In der *Obstdiebin* ist Handkes Projekt der Vermessung von Kulturlandschaft zugespitzt als an „Fruchtparameter[n]“ (Handke 2017: 173) orientierte Kartographie. Der Obstdiebin Alexia dienen einzelne Obstbäume und Sträucher als Ortsmarken; das Pflücken der fremden Früchte ist zugleich ein von den Sinnen geleitetes Entdecken der Orte (Handke 2017: 175) auf dem Weg von der französischen Hauptstadt in das Landesinnere. Das „Ortwerden“ (Handke 2017: 175) vollzieht sich, wie bei Handke üblich, nicht in den Zentren der Hochmoderne, sondern folgt dem nächtlichen Ruf der Eule in die periphere, von Tangenten und anderen Verkehrsschneisen dominierte „Zwickelwelt“ (Handke 1994: 1047) baulicher Beliebigkeit. Verkörpert wird die alternative, für die Nebensachen sich öffnende Wahrnehmungs- und Lebensform von der Obstdiebin persönlich. Das „Obstdiebestum“ (Handke 2017: 177) ist, daran lässt der Text keine Zweifel, „etwas Natürliches, etwas Rechtmäßiges, etwas Gutes und Schönes, etwas Notwendiges und Erquickendes, und das nicht bezogen auf sie allein“ (Handke 2017: 176). Alexia ist es, die das eigentlich ins Auge Fallende erst „auf den letzten“ (Handke 2017: 229) Blick bemerkt, die die Dinge „wittert“, „schaut, horcht, riecht, ertastet“ (Handke 2017: 259). Keinem „Suchblick“ ist diese Wahrnehmungshaltung verpflichtet, sondern einem „tägliche[n] Ausschauhalten“ (Handke 2017: 291), welches sie dazu prädestiniert, lange Verlorenes wiederzufinden. Es ist der Vater, der die missionarische Qualität – und somit den überpersönlichen Charakter, man könnte sagen: die gesellschaftliche Relevanz – dieses Lebensentwurfs unverblümt ausspricht:

> „Du hast einen Auftrag, mein liebes Kind. Du mußt deinen ganz besonderen Platz in der Welt gegen die alle behaupten, und du hast darüber hinaus eine Pflicht. Du hast die Pflicht zur Macht. Du sollst die Macht, die du heimlich in dir hast, hervorkehren und sie ausüben. Du wirst die, welche es nötig haben, und es gibt sie, anders als du denkst, dein Licht sehen lassen, ihnen mit deinem Licht die falschen Wimpern verbrennen, es ihnen um die Ohren schlagen, daß

> die Ohrringe klimpern, es ihnen durch die Nasenringe hämmern. Du wirst die Macht verkörpern, die ganz andere. Du wirst – du wirst – du wirst –“
> (Handke 2017: 178)

Liest man diese Ansprache als poetologischen Kommentar, so zeigt sich, dass Handke, mag er sich auf verlorenem Posten wähnen, mit dem Schreiben eine ernsthafte Berufung verbindet. Die Lehre, die der Autor seit seiner Schreibwende Ende der siebziger Jahre in der Auseinandersetzung mit den künstlerischen und philosophischen Vorbildern stetig weiterentwickelt, soll auch weiter*gegeben* werden: Die Ungläubigen zu bekehren, ihnen den Weg zum richtigen Leben zu zeigen, ist für diejenige, die über die Wirkmacht des anderen Weltzugangs verfügt, geradezu eine Pflicht. Wie für Handkes späte Erzählungen üblich, ist jedoch auch dieser Text von einer Mehrstimmigkeit geprägt, die jede Form von Absolutheitsanspruch untergräbt. Mit den Forderungen ihres Vaters kann Alexia selber wenig anfangen; sein missionarisches Pathos relativiert sie vielmehr (vgl. Handke 2017: 240). Hier zeigt sich, dass der Roman der *Obstdiebin* einer Fahrt ins Landesinnere – so ja der Untertitel – des eigenen Werks gleichkommt, freilich mit mehrfachem Umsteigen. Ähnlich wie Filip Kobal in *Die Wiederholung* (1986) hat Alexia als Kind die Erfahrung des plötzlichen Ausscheidens aus der Spielgemeinschaft gemacht: „Nicht einmal mehr gegrüßt wurde sie von den andern, in deren Gemeinschaft sie eben noch fraglos mitgespielt hatte.“ (Handke 2017: 177) Aus der anfänglichen Trotzreaktion – „‚Euch werde ich es noch zeigen!‘“ (Handke 2017: 177) – und dem Gefühl, dass mit dem Ausschluss auch eine Bestimmung verbunden sein könnte (Handke 2017: 178), entwickelt sich allmählich eine entspanntere Haltung, die sich abgrenzt von dem väterlichen Predigerton:

> [. . .] etwas, das, im Unterschied zur „Mission“, allein auf sie selbst zielte: eine Herausforderung, ein Aufruf, zu bewältigen und zu beweisen, zu beweisen was? Sich selbst. Herausforderung? Aufruf? Wer forderte sie heraus? Wer rief sie da auf? Ja doch: beides kam zwar allein aus ihr. Aber es war zugleich mehr als sie, viel mehr.
> (Handke 2017: 179)

Aufruf statt Auftrag also: Wenn Alexia das Missionarische des Vater-Erzählers für sich ablehnt und erklärt, in ihrem Obstdiebestum eigenverantwortlich zu handeln und ihrer inneren Stimme zu folgen, leistet sie damit jenem Unbehagen an der väterlichen Autorität Vorschub, welches Handkes Texte neuerdings recht offensiv zur Schau stellen. Gerade deshalb ist freilich auch Alexia als Figur der künstlerischen Selbstbehauptung zu verstehen. Entrüstet weist sie den Gedanken von sich, auf tierische Gesellschaft angewiesen zu sein. Wie ihre an den anhänglichen Hund gerichtete Ansprache verdeutlicht, sieht sie

sich in der Handkeschen Erzählzeit nicht nur aufgehoben, sondern sogleich verdreifacht:

> Sie erhob also die Stimme und sagte zu dem Hund, der auf der Stelle den Schädel reckte und – nicht nur gleichsam – die Ohren spitzte: „Oh, du: ich habe einmal gelesen, ihr Hunde, ihr wittert die Einsamen, erschnüffelt die Verlorenen, erhechelt die Verlassenen. Hör zu, Vieh: ich bin nicht einsam, und schon gar nicht verloren und verlassen. Ich bin drei Wanderer, wenn nicht mehr, unter dem Himmel. Ich brauche dich nicht.
>
> (Handke 2017: 284)

Dass es sich bei der Obstdiebin Alexia um eine poetologische Reflexionsfigur handelt, bestätigt die vielleicht zentrale Lektüreszene des Buches, in der sich das Nachlesen des Fremden produktiv mit dem Horchen auf das Eigene ergänzt. Wenn Alexia in ihrer „Kraftkammer" unter der Stiege in ihrem Buch liest, „in der Haltung einer Läuferin vor dem Start" (Handke 2017: 450), dann gleicht dieses Lesen der Vorbereitung auf einen Aufbruch: „Indem sie auf dem Feldbett in der Geschichte von dem Fastkind weiterlas [. . .], ging die Erzählung in der Leserin in eine andere über, bekam, während sie im Lesen innehielt, eine neue Variante, eine, die nicht im Buch stand, jedoch ohne das Buch nicht hätte entstehen können." (Handke 2017: 450) Die Passage zitiert aber auch eines jener wiederkehrenden Leitmotive, die Handkes Werk eine innere Einheit verleihen: die Geschichte des Heiligen Alexius, der seine letzten Jahre der Legende nach unerkannt unter der Treppe des Elternhauses verbringt und schon in der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980) mit einer fensterlosen Kammer im „Großelternhaus" (Handke 1980: 69) assoziiert wird. Auch die Obstdiebin, vom Erzähler zunächst als deren „Doppelgängerin" (Handke 2017: 111) bzw. „Phantom" (Handke 2017: 127) gesehen, wird als Schlafende unter einer Treppe eingeführt – und zwar im Zugabteil auf der Fahrt in die Picardie –, wodurch der Erzähler an die Alexius-Legende erinnert, die wiederum auf die aus dem Roman *Der Bildverlust* bekannte Mutter der Obstdiebin, die Bankfrau, und deren Tochtersuche verweist (Handke 2017: 109). Mit der Alexia knüpft Handke somit nicht nur abermals an die Legende an; er stellt über die Referenz auf die Heiligengeschichte, wodurch die Geschichte der Obstdiebin momentlang innehält, auch die Fortsetzung des eigenen Werks sicher. Vor allem aber variiert Handke einmal mehr die Geschichte der eigenen Sozialisation, geht mit dem „guten Recht, zu schreiben" (Handke 1980: 71) doch die unstillbare Lust am Lesen einher – samt der Vorstellung, als Schriftsteller eine „treuestiftende Form!" weitergeben zu können, „als berechtigten Vorschlag, für den Zusammenhalt meines nie bestimmbaren, verborgenen Volkes" (Handke 1980: 72 f.).

4. *„Wir auf verlorenem Posten“: Handkes Inszenierung der Widerständigkeit*

Wie eigentlich alle Erzählungen Handkes ist auch *Die Obstdiebin* letztlich eine Reflexion über die Möglichkeiten und Gefahren der ästhetischen Weltbegegnung. Bei Handke ist das Abenteuer des Schreibens ja ein durchaus schmerzhaftes, denn um richtig in Gang zu kommen, braucht seine Epik den speziellen Bienen-Stich, den der Erzähler zu Beginn der *Obstdiebin* – genauer gesagt: an dem Tag, „da die Geschichte von der Obstdiebin Gestalt annahm“ (Handke 2017: 10) – beim Barfußgehen im eigenen Garten erleidet. Das Schreiben muss wehtun, so „jäh wie heftig“ (Handke 2017: 10), dann ist es auch belebend und sogar „gut für die Gesundheit“ (Handke 2017: 11), wirkt gegen Rheuma und stärkt den Kreislauf. Gefährlich, schmerzhaft und belebend, so ließe sich prononcieren, ist diese Schreibexistenz, die in den Stand eines Lebensentwurfs bzw. Lebens*vorwurfs* gehoben wird. Doch handelt dieser von der Biene gestochene Schriftsteller, indem er der Welt Form gibt und somit Ordnung herstellt, auch gegen das Gesetz, gewissermaßen ohne Billigung der Allgemeinheit? Ist das schöne Schwingen des Bleistifts denn frevelhaft?

„Jemand ‚Ungesetzlicher‘, ein Verbotener zu sein bestimmt meine gesamte Existenz. Warum? Kein Warum?“ (Handke 2017: 53) So konstatiert es das Erzähler-Ich in der entschleunigten Sequenz des Aufbruchs in *Die Obstdiebin*. Der Text präzisiert sogleich:

> Übertreibe ich da nicht, und was mir als etwas Verbotenes erschien, war in Wahrheit bloß etwas Ungehöriges, etwas meine Person betreffend Unstatthaftes. Ja, das war es – für jemand wie mich jedenfalls ungehörig und unstatthaft. Aber ich übertrieb nicht: das für mich sich nicht Ziemende fiel mit dem Verbotenen zusammen, war, in meinem Fall, ein und dasselbe.
>
> (Handke 2017: 53)

Als illegal empfindet das Schreiber-Ich seine Tätigkeit auch und gerade deshalb, weil es weiß, dass sie ihn, „wie noch ein jedes Mal, ausschließen [wird] aus der Menschheit“ (Handke 2017: 54). *Die Obstdiebin* nimmt also Bezug auf das Motiv der Marginalisierung, das Handkes Texte seit jeher zur Sprache bringen, indem sie ihre Protagonisten einer durch die schriftstellerische Tätigkeit notwendig gewordenen Vereinzelung aussetzen. Im Interview mit Peter Hamm hat sich Handke zur für seine Arbeit notwendigen Stellung des Außenseiters bekannt. Für einen Schriftsteller sei das „gesellschaftlich Mitspielen-Wollen“ (Handke & Hamm 2006: 35) letztlich verderblich:

> Albert Camus macht sogar ein Wortspiel daraus – solidaire oder solitaire? Diese Dialektik ist die des Schriftstellers im zwanzigsten Jahrhundert. Ich hatte

> erstens meine Sehnsucht, allein zu sein, und zweitens mein Schuldgefühl, nicht einer Gemeinschaft anzugehören. Das ist vorbei! Ich sehe jetzt, das ist meine Kondition.
>
> Und das ist nicht nur meine persönliche Kondition als Schriftsteller, sondern das ist, glaube ich, doch eine eher – ich will nicht ganz totalitär werden – eine eher universelle Kondition des Schriftstellers heutzutage geworden, wenn er noch ein Autor sein will: in der Distanz zu sein und solitair zu bleiben. Das heißt ja nicht, daß er hochmütig einsam ist?
>
> (Handke & Hamm 2006: 35)

Der Drang zur Rechtfertigung, der Handkes Werk durchzieht, wurde offenkundig, als der Autor im Zuge der kontroversen Nobelpreisvergabe im Jahr 2019 zu seiner politischen Haltung Stellung nehmen sollte und auf die Fragen eines Journalisten mit dem Verweis auf die literarischen Vorfahren antwortete: „Ich bin ein Schriftsteller, ich komme von Tolstoi, ich komme von Homer, ich komme von Cervantes. Lasst mich in Frieden und stellt mir nicht solche Fragen." (Müller 2019) Dass sich derlei Beharren auf einem anderen Zuständigkeitsbereich anmaßend ausnimmt, weiß auch der Erzähler der *Obstdiebin*. Unter Verwendung eines im Mittelhochdeutschen gebrauchten Adjektivs, welches im Text substantiviert wird, erinnert er deshalb an die edle Gesinnung, die sein in Betrachtung versunkenes Leben begleite:

> In Gedanken an das, was die große Mehrheit der Legalen tat und trieb, in aller Legalität, von früh bis spät, vom Morgen bis Mitternacht, jahrein, jahraus [. . .], ergriff mich, nicht etwa mein dummartiger, kindischer, ja sündhafter Hochmut, vielmehr etwas, das in einem vergangenen Jahrhundert Hochgemutheit geheißen hat (und, wer weiß, in einem kommenden neu so heißen wird).
>
> (Handke 2017: 54)

Auf den letzten Seiten dieser Erzählung wird das Motiv der Illegalität wiederaufgenommen. Es ist das Thema, um das die eigentümliche „Festrede" des Vaters in einem Cateringzelt kreist – eine „Litanei" (Handke 2017: 550), die als Sprechstück daherkommt und an die Tiraden aus *Immer noch Sturm* (2010) und anderen dramatischen Erzählungen Handkes erinnert. Von der Mutter wird die Rede mit ausgiebigem Schweigen bedacht. Schon sein erster Auftritt hatte den Vater als poetologisches Sprachrohr des Autors kenntlich gemacht, hatte er der Obstdiebin vor Beginn ihrer Reise doch unter anderem geraten, ihre dramatische Geschichte immer wieder durch bewusstes Innehalten zu unterbrechen: „In den Zwischenzeiten, auf den Zwischenstrecken, da geschieht's, da ereignet es sich, da wird's, da ist's." (Handke 2017: 153) Die väterliche Rede auf dem Vexin-Plateau zitiert nun eine Reihe bekannter Leitmotive wie die unregelmäßigen Haarscheitel, den Schulterblick und den Einbaum – allesamt Motive, die Handkes Schreiben seit den achtziger

Jahren als Zeichen von Widerständigkeit strukturieren. Vor allem aber ist sie ein Bekenntnis zur Gruppe der anderen, denen „die Spuren von getrocknetem Todesschweiß“ (Handke 2017: 553) anhaften:

> Seine Festrede lautete ungefähr so: „Wir Staatenlosen, hier und heute den Staat Losen, unbelangbar vom Staat. Alles zu Sekten geworden, Staaten und Kirchen und . . . und . . . Und wir? Zeitflüchtlinge, Helden der Flucht. Wir ohne Rolle, während die Staatsleute, unbeirrbar, in ihrer Rolle bleiben. Wir ewig zagen Unverzagten. Die ewigen Zögerer und Hinauszögerer. Die Ungeduldigen im Herrn. Die Umwegmacher. Die Kreis- und Spiralgeher. Wir Über-die-Schulter-Blicker ins Leere. [. . .] Wir Illegalen und Desperados. Die aber ein Gesetz haben. Und ein Gesetz haben heißt ein Geschick haben. Wir auf verlorenem Posten.“ (Zwischenruf: „Lang lebe der auf verlorenem Posten!“)
>
> (Handke 2017: 551 f.)

Die Litanei des Vaters ist ein poetologischer Kommentar im Gewande einer Anklage, die sich gegen ein Erzählen richtet, welches „die homerische Quelle“ (Handke 2017: 554) ignoriert und sich als Fortschreibung der offiziellen, von den Machthabern festgelegten Diskurse versteht. Dieser gewissermaßen legalen Erzählweise setzt der Vater der Obstdiebin das Handkesche Modell der anderen, so zögerlichen wie achtsamen, durch Umwege gekennzeichneten Aventüre in peripheren Landschaften entgegen, mit der sich der Schreibende anmaßt, „auf kleinstem Raum das Universum weiterzugeben“ (Handke 2017: 553). So ist die Rede des Vaters ein Plädoyer für einen Zugang zur Welt, der das Zwecklose zelebriert und dazu aufruft, sich enthusiastisch dem vorderhand Unsinnigen oder Irrelevanten, dem leicht zu Übersehenen zu widmen: „Das Abenteuer wartet. All die falschen Abenteurer und Abenteuerinnen [sic]. Ernste Abenteurer! Nebendraußen, da ist es.“ (Handke 2017: 554 f.)

Um die vom System Vergessenen und ihren Überlebenswillen war es Handke schon immer gegangen. Sein Interesse am Western (vgl. Gottwald 2019), den er im Journal *Das Gewicht der Welt* mit „dem Überstehen großer Mühen“ (Handke 1977: 15) assoziiert, lässt sich auch darauf zurückführen, dass er sich als „jemand ohne Geschichte aus einer Familie ohne Geschichte“ (Handke 1977: 182) begreift. Die Berechtigung für das eigene Schreiben leitet er nicht zuletzt aus der Verantwortung ab, die Vorfahren im Erzählen zu würdigen, sich ihnen im Werk erkenntlich zu zeigen. Auch Handkes Reisen zu den Formen der Romanik sind deshalb im Kontext biographischer Sublimierung zu verstehen: Handke begegnet dem existentiellen Bedürfnis, sich an der eigenen „Herkunft aus der Herkunftslosigkeit“ (Handke 1982: 16) abzuarbeiten, durch die Vereinnahmung einer Architekturepoche, in deren Überresten auch der symbolische Nachlass seiner Vorfahren aufbewahrt scheint. Während die Gotik für Handke als „königliche Propaganda“ der Repräsentation

eines Machtapparats gleichkommt, verklärt er die Romanik zur „Dorfheimat“ (Handke 2005: 87), in der „das Gedächtnis all der Unsern, der Vorfahren, aufgehoben“ (Handke 2005: 296) sei. So werden die romanischen Skulpturen in den Dorfkirchen, deren Aura Handkes Texte in ihren ekphrastischen Erzählungen zu bewahren suchen, zu Symbolen des Widerstands gegen die spätkapitalistische Durchdringung der Gegenwart.

In der Rede des Vaters der Obstdiebin geht der Einzelne auf im „Wir“, im Volk der „Illegalen“, die sich der Mehrheit der tatsächlichen Gauner widersetzen. Es ist „ein anderes Volk“, das Handkes alter ego hier imaginiert; es ist das „machtlose“ Volk der Picardie, des Landesinneren, abseits der Zentren und der offiziellen Sprachregelung, ein Volk der Besitzlosen. Damit reiht sich die Rede ein in die Hymnen der Ausgegrenzten, die Handke schon in der *Lehre der Sainte-Victoire* – seinerzeit mit Blick auf den Film *The Grapes of Wrath* (1940) des von ihm verehrten Hollywood-Regisseurs John Ford (vgl. Carstensen 2020) – ins Zentrum seiner „ungewöhnlichen Klassik“ (Höller 2013) gerückt hatte. Auch die Rede des Vaters liest sich als eine Frucht jenes Zorns, der Handkes Schreiben bis heute durchdringt und in dem die Vision einer märchenhaften, friedlichen Kulturlandschaft aufleuchtet. Wir befinden uns im „Jahr der Haselnüsse“ (Handke 2017: 320): „Laßt uns ein Volk sein heute, ein anderes, das machtlose, vor dem Zifferblatt der Anderen Zeit. Wer Wind sät, wird Sturm ernten? Nein: wer Wind sät, wird Wind ernten.“ (Handke 2017: 556)

Bibliographie

Primärliteratur

Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975–März 1977)*. Salzburg: Residenz 1977.

Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg/Wien: Residenz 1982.

Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983a.

Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983b.

Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg/Wien: Residenz 1987.

Handke, Peter: *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Handke, Peter: „Der Schuhputzer von Split“. In: ders.: *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 23–27.

Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*. Salzburg/Wien: Residenz 1998.
Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
Handke, Peter: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
Handke, Peter: *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987–Juli 1990*. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2005.
Handke, Peter/Peter Hamm: *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*. Göttingen: Wallstein 2006.
Handke, Peter: *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
Handke, Peter: *Die morawische Nacht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
Handke, Peter/Katja Gasser: „Ich bin ein präziser Träumer“: Peter Handke im Gespräch mit Katja Gasser, Produktion: ORF, Erstsendung: 13. Januar 2008.
Handke, Peter: *Versuch über den Stillen Ort*. Berlin: Suhrkamp 2012.
Handke, Peter: *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007–2015*. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2016.
Handke, Peter: *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp 2017.
Handke, Peter: Teilvorlass Peter Handke, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Sekundärliteratur

Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972–1989. Band II. 2, 1977, S. 438–465.
Borgards, Roland: *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*. München: Fink 2003.
Brinnich, Max: *Notizen zum Gedächtnis. Handkes Notizbücher der 70er und 80er: philosophischer Kontext und literarische Verantwortung*. Wien: Praesens 2020.
Carstensen, Thorsten: *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*. Göttingen: Wallstein 2013.
Carstensen, Thorsten (Hg.): *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*. Bielefeld: transcript 2019.
Carstensen, Thorsten: „Learning from John Ford: History, Geography, and Epic Storytelling in the Works of Peter Handke“. In: Tim Zumhof/Nicholas Johnson (Hg.): *Show, Don't Tell: Education and Historical Representations on Stage and Screen in Germany and the USA*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt 2020, S. 131–159.
Gottwald, Herwig: „Peter Handke und der Western“. In: Attila Bombitz/Katharina Pektor (Hg.): *„Das Wort sei gewagt.“ Ein Symposium zum Werk von Peter Handke*. Wien: Praesens 2019, S. 60–74.
Han, Byung-Chul: *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt a.M.: Fischer 2016.

Höller, Hans: *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.

Höller, Hans: „Peter Handkes ‚Weltliteratur'". In: Attila Bombitz/Katharina Pektor (Hg.): *„Das Wort sei gewagt." Ein Symposium zum Werk von Peter Handke*. Wien: Praesens 2019, S. 9–20.

Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler 2017.

Hummel, Volker Georg: *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes „Mein Jahr in der Niemandsbucht" und „Der Bildverlust" als Spaziergängertexte*. Bielefeld: transcript 2007.

Kunz, Tanja: *Sehnsucht nach dem Guten. Zum Verhältnis von Literatur und Ethik im epischen Werk Peter Handkes*. Paderborn: Fink 2017.

Müller, Lothar: „Lasst mich in Frieden". In: *Süddeutsche Zeitung* 30.12.2019.

Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp 2017.

Renner, Rolf Günter: *Peter Handke. Erzählwelten – Bilderordnungen*. Stuttgart: Metzler 2020.

Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

Rosa, Hartmut: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin: Suhrkamp 2012.

Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben" [1903]. In: ders., *Gesamtausgabe*. Hg. Otthein Rammstedt. Band 7: *Aufsätze und Abhandlungen. 1901–1908*. Band I. Hg. Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 116–131.

Sprenger, Mirjam: „Peter Handke: Imagination des Wortes". In: dies.: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 239–260.

Stiegler, Bernd: „Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos". In: Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 244–258.

Stocker, Günther: „‚Ein Lesen wir nur je eines'. Weltwahrnehmung und Lektüre bei Peter Handke". In: ders.: *Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Heidelberg: Winter 2007, S. 301–354.

Wagner, Karl: „Handke als Leser". In: ders.: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Bonn: Weidle 2010, S. 191–205.

Gesellschaftliche Verantwortung: Eine Kategorie und ihre Grenzen am Beispiel der Gegenwartslyrik[1]

Wolfgang Braungart (Bielefeld)

Abstract: Literatur und Kunst können sich zu allem äußern, was sie wollen; sie haben aber keine besondere gesellschaftliche Verantwortung. Man könnte diese nur begründen, indem man sie ihnen von außen zuweist und sie so auf einen Begriff festzulegen sucht. Das aber ist ihnen als Diskurse des Nicht-Begrifflichen grundsätzlich fremd. Der Beitrag entwickelt diese These, ausgehend von einem Gedicht Jan Wagners und mit Bezug auf Susanne K. Langer und Hans Blumenberg.

Keywords: Jan Wagner, Lyrik der Gegenwart, Kunstautonomie, Unbegrifflichkeit, Präsentativität der Kunst

Es ist immer gut, gleich direkt mit dem anzufangen, was aus meiner Sicht doch im Zentrum literaturwissenschaftlicher Arbeit zu stehen hat: der literarische Text selbst. In meinem Fall: mit einem Gedicht. Bei diesem einen Gedicht muss es auch bleiben; über die anderen herausragenden Lyriker und Lyrikerinnen der Gegenwartsliteratur (Poschmann, Hummelt, Rinck, Kolbe, Danz. . .) könnte man in systematischer Hinsicht Ähnliches sagen. Sie beziehen sich zwar durchaus immer wieder auf geschichtliche, politische und gesellschaftliche Sachverhalte. Es muss aber auffallen, wie energisch sie sich dagegen wehren, ihre Aufgabe, gesellschaftliche oder politische Verantwortung übernehmen zu sollen, von außen zugewiesen zu bekommen.

1 Nur geringfügig überarbeiteter und vor allem um Fußnoten ergänzter Text meines Vortrags; den Leitern unserer Sektion, besonders Anne-Rose Meyer, danke ich für die großen Mühen der Organisation, den Teilnehmerinnen und Teilnehmern für eine lebhafte und anregende Diskussion.

1. Jan Wagner: Hamburg – Berlin

Jan Wagner

Hamburg – Berlin

der zug hielt mitten auf der strecke. draußen hörte
man auf an der kurbel zu drehen: das land lag still
wie ein bild vorm dritten schlag des auktionators.

ein dorf mit dem rücken zum tag. in gruppen die bäume
mit dunklen kapuzen. rechteckige felder,
die karten eines riesigen solitairespiels.

in der ferne nahmen zwei windräder
eine probebohrung im himmel vor:
gott hielt den atem an.

(Wagner 2001: 49)

Der vorletzte Vers dieses Gedichts hat dem frühen Gedichtband Jan Wagners *Probebohrung im Himmel* den Titel gegeben: „probebohrung im himmel“.[2] Das ist allein schon bemerkenswert, Gedichte als „Probebohrung im Himmel“ zu bezeichnen! Hier kann mich das jedoch nur beiläufig beschäftigen. Die Gegenwartslyrik, die Gegenwartsliteratur will von den großen Fragen, den Sinn-Fragen, sogar den Religionsfragen, nicht lassen. Auch das gehört zu ihrer Zeitgenossenschaft, dass sie das interessiert und vielleicht sogar für nötig hält. Daniela Danz zum Beispiel nimmt den für die Früh- und Kulturgeschichte Europas so bedeutenden, großen Kulturraum „Vorderer und Mittlerer Orient“ und „Schwarzes Meer“ in den Blick (Danz 2009), der Thomas Mann schon so sehr fasziniert hat (in den Josephs-Romanen). Uwe Kolbe schreibt neuerdings „Psalmen“ und orientiert sich damit an ältester Lyrik (vgl. Kolbe 2017). Norbert Hummelt spricht den „Tod nach Lessing“ an[3] (Hummelt 2007).

2001, als der Band *Probebohrung* erschien, wurde der gerade 30-jährige Jan Wagner mit einem Schlag einer größeren literarischen Öffentlichkeit bekannt. Bewundert wurde der neue eigene Ton, die lyrische Sicherheit des jungen Autors, der 1971 in Hamburg geboren wurde und 1995 nach Berlin umgezogen war. (Das darf man hier natürlich ruhig auch wissen. Aber was wäre schon durch die autobiographische Anspielung wirklich *erklärt*?) Heute ist er eine der wichtigsten Stimmen der deutschen Gegenwartslyrik; er wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Büchner-Preis 2017, dem wichtigsten deutschen Literaturpreis.

2 Michael Braun hat in seiner Einleitung zu seinem Buch *Probebohrungen im Himmel. Zum religiösen Trend in der Gegenwartsliteratur* 2018 schon auf dieses Gedicht hingewiesen und es in einen Zusammenhang mit einer neuen religiösen Aufmerksamkeit der Gegenwartsliteratur gestellt.

3 So der Titel des Zyklus: *Der Tod nach Lessing I–VII* in Hummelt 2007, S. 31–42.

Eigentlich genügt das zur Begründung, warum ich gerade ihn auswähle. Das Literatur-System hat ihn anerkannt. Aber damals schon und später noch hat es immer wieder an kritischen Stimmen nicht gefehlt: Man könne doch heute nicht mehr solche Gedichte machen, die sich dem Konkreten, den alltäglichen, persönlichen Erfahrungen, den Pflanzen, den Tieren zuwenden; Gedichte, die so unpolitisch seien und an den großen politischen, gesellschaftlichen Fragen so gar nicht ausdrücklich interessiert. Natürlich kann man. Die traurigen Reste eines Flüchtlingsbootes sind in einer Ausstellung (wie Guillermo Galindos Installation bei der documenta 14, 2017) vielleicht ein berührender Appell (andere, auch Künstler, haben jedoch von einer Anmaßung gesprochen), weil in uns die Bilder hervorgeholt werden, denen sich keiner entziehen konnte. Aber wird eine solche Installation durch den bloßen Deklarationsakt schon zur Kunst? Marcel Duchamp hat seinerzeit mit seinen *ready mades* eine wichtige Frage aufgeworfen, die immer wieder neu zu stellen ist.

So hört man es oft: In Anbetracht der politischen Weltlage, der weltweiten Migrations- und Fluchtbewegungen, der Klimakatastrophe, die apokalyptische Dimensionen annehme, könne man dieses oder jenes in der Kunst nicht mehr machen. Doch vor welcher Autorität hätte sich Kunst denn zu rechtfertigen außer vor der des Künstlers, der zuallererst eben ein solcher sein muss? Welche Autorität sonst hätte sie zu legitimieren?

Dass Jan Wagner mit seiner Auffassung von Lyrik, gewissermaßen ganz gegenständlich zu werden, Dinggedichte zu schreiben und die Dinge, denen er sich zuwendet, womöglich sogar zu bejahen, nicht alleinsteht, zeigen auch die Autoren, die er übersetzt: Ted Hughes zum Beispiel, nicht gerade eine Nebenfigur der englischsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Die Dichtkunst, die Jan Wagner übersetzt, ist ihm selbst nahe; er ist ein großartiger Übersetzer. Auch so kann man übrigens gesellschaftliche Verantwortung übernehmen: als kultureller Vermittler. Wenn er gerade mit Federico Italiano einen Band *Grand Tour. Reisen durch die junge Lyrik Europas* (2019) herausgegeben hat, dann arbeitet er mit an der kulturellen Verständigung in Europa durch grenzüberschreitende literarische Kommunikation.

Seit einiger Zeit hat man sogar und mit Recht das erzählende Moment in der Lyrik wiederentdeckt (vgl. Schönert et al. 2007). Lyrik spricht natürlich immer auch *von* etwas; es gibt keine reine, referenzlose Formkunst. Sie zu behaupten oder gar anzustreben, kann freilich als Provokation in den Literaturbetrieb eingebracht werden (so zum Beispiel schon von Hugo Ball mit seinen Lautgedichten). Früher nannte man das, was Lyrik deshalb auch braucht, Paraphrase, und eine knappe solche sei nun versucht.

Wie gesagt: 2001 erscheint der Lyrik-Band Jan Wagners. Das bedenkend, wird aus einem Gedicht, das *Hamburg – Berlin* heißt und das von einem Stopp auf halber Strecke spricht, plötzlich poetische Zeitgenossenschaft. Es wird zu einem Text voller geschichtlich-kultureller Resonanzen. Ich spiele

damit an auf das zurecht berühmt gewordene Buch des Soziologen Hartmut Rosa *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* von 2016, das mit vielen literarisch-künstlerischen Belegen arbeitet. Dieser Entwurf ist nicht umsonst schnell sehr bekannt geworden, weil er auf einen funktionalistischen Reduktionismus von Gesellschaft in der jüngeren Soziologie antwortet. Literatur arbeitet immer mit kulturellem Material, mit geschichtlich-kultureller Semantik. Sie kann gar nicht anders. Und sie „resoniert" deshalb immer und ruft in uns Resonanzen hervor. Aber sie braucht dann natürlich auch Leser, die noch so gebildet sind, „resonieren" (und räsonieren) zu können. Hier gibt es, schaut man auf die Entwicklung schulischer Bildung, allen Grund, ziemlich schwarz zu sehen.

Der Zug dieses Gedichts hier hält, 2001 gewissermaßen, mutmaßlich auf dem Gebiet der ehemaligen DDR. *Hamburg – Berlin*, der Gedankenstrich zeigt auch dies an: der Zug hält irgendwo, im Nirgendwo. Hamburg – Berlin war eine der ersten Fernschnellzugstrecken im 19. Jahrhundert (eröffnet 1846) und nach dem Zweiten Weltkrieg eine wichtige Interzonenverbindung, wie man das nannte. Über den Ausbau der Strecke wurde nach der Wende ausführlich öffentlich diskutiert; er hatte offensichtlich einen hohen Symbolwert. Ziel war natürlich Beschleunigung: Die Fahrzeit zwischen Hamburg und Berlin sollte unter zwei Stunden gedrückt werden. Der gesellschaftliche und ökonomische Preis dafür war hoch, wie es bei solchen technischen Großprojekten immer ist – siehe das hochumstrittene Projekt des neuen Stuttgarter Hauptbahnhofs, ‚Stuttgart 21'. Nebensatz: Gedichte, diese Resonanzkörper, können auch ein Antidot sein gegen allzu heftige Beschleunigung, die, individuell und gesellschaftlich, nicht guttut. Wenn man den Aufstieg der AfD verstehen will, muss man wohl auch das im Blick haben: die allzu heftige Beschleunigung.

Von diesem „Einstieg" in eine Gedichtinterpretation aus lässt sich vergleichsweise leicht eine kleine Narration rekonstruieren, angeregt vom Gedicht selbst und mit seinem Zug weiterfahrend: Ehemals, in noch nicht hochtechnisierten Zeiten, wurden Signale und Weichen per Kurbel verstellt. Jetzt nicht mehr. Oder wie im Film: Er wird nicht weitergekurbelt. Jetzt gibt es ein Standbild und einen Stillstand. Wohin also fährt nun, heute, der West-Ost-Fortschritts-Zug des wiedervereinigten Deutschlands auf altem Ost-Gebiet? Hat man dort im metaphorischen Sinne schon aufgegeben, weiter an der Kurbel des Fortschritts zu drehen? Zum Symbol des Zuges in Literatur und bildender Kunst der Industrialisierungsepoche muss man nichts sagen. Hauptmanns Meisternovelle *Bahnwärter Thiel* von 1888 und Adolph von Menzels Gemälde zu erwähnen,[4] kann hier genügen. Wolfgang Schivelbusch hat

4 Adolph von Menzel: *Berlin-Potsdamer Bahn*, 1847; *Blick auf den Anhalter Bahnhof im Mondschein*, 1846: ein romantisches Zentralmotiv (Mondschein) und *der* Ort des Fortschritts, der Bahnhof: Was könnte man also zu diesem Bild sagen!

darüber ein schönes kulturgeschichtliches Buch geschrieben (Schivelbusch [7]2015). In der Nachkriegsliteratur – bei Dürrenmatt, Kasack, Eich – wird die „Eisenbahnfahrt zum Gleichnis für die Fahrt der Menschheit gemacht“ (Karnick 2006: 62).

Stillstand in Erwartung wessen? Wird der Ausverkauf abgeschlossen und der Anschluss an den Westen so zu Ende gebracht? Wird der Auktionator also den Hammer fallen lassen und den Zuschlag erteilen? An wen? Das Dorf, das sich jetzt zeigt, steht zwischen Ost und West. Wenn es mit dem Rücken zum Tag steht, wie das Gedicht sagt, hat es die Nacht vor sich. Man sieht, wie das Gedicht symbolische Bedeutungsebenen ermöglicht, wenn man sie denn zulassen will, – man muss ja nicht, aber erst so wird es richtig interessant.[5] Das gilt auch für die versteckten, verhuschten, scheuen Kapuzenbäume, die sich den Westlern nicht recht zeigen mögen, und die großen Felder, die mit dem bekannten Kartenspiel für einen Einzelspieler verglichen werden. Was kommt bei diesem Geschichtsspiel also heraus? Was, wenn sich jetzt mehrere Spieler beteiligen, auch unerwünschte und ungebetene? Und wer wäre dabei der Spielmeister, vielleicht sogar der oberste („Probebohrung im Himmel“!)? Viele, dabei aber keineswegs beliebige, Assoziationen sind möglich. Auf Weltspiel- und Welttheater-Traditionen muss ich hier kaum eigens hinweisen.

Mit der letzten Strophe ist das Gedicht nun tatsächlich im „state of the art“ der Umwelttechnik um 2000 angekommen. Mit ihren Segnungen werden nun offenbar gleich auch die neuen gesamtdeutschen Ostgebiete beglückt und grundlegend verändert. Bitte: Wer’s nicht glaubt, was das für eine Landschaft bedeuten kann, schaue sich gelegentlich das Paderborner Hinterland an. Die CO_2-Debatte gab es damals, um 2000, allenfalls in Ansätzen (die breitere Umweltdebatte natürlich schon längst). Insofern darf das Gedicht sogar auch einen rein ästhetischen Blick auf diese Landschaft haben. Jetzt ergibt sich jedenfalls ein unterstützender Beleg zur These vom Schnellzug des technischen Fortschritts auf dem Weg in den Osten. Wenn Gott den Atem anhält, dann stehen die Windräder still wie die Räder dieses Zugs. Eine Atem-, vielleicht sogar eine Nachdenklichkeitspause. Eine Pause der Anspannung für Gott selbst. Man kann einen apokalyptischen Unterton durchhören. Was wird aus dieser Schöpfung wohl werden? Wohin fährt dieser West-Ost-Fortschrittszug? Nun ist Jan Wagner gewiss kein religiöser Dichter in irgendeinem institutionell-konfessionellen Sinne. Aber mit der Kunstform der Emblematik liebäugelt er doch immer wieder. Vielleicht

5 Joanna Jabłkowska, Lodz, hat in der Diskussion für eine andere Lektüre plädiert: Es gehe einfach um das abgehängte Land, um die Provinz zwischen zwei Metropolen. Ja, warum auch nicht? So kann man es auch sehen – und hätte dann ein schönes Beispiel dafür, was uns die Literatur abverlangt und was an ihr geübt werden kann: ‚Ambiguitätstoleranz‘, heute in aller Munde und wahrhaft nötig.

haben wir hier also auch ganz von Ferne eine Anspielung darauf, dass die Ordnung grundlegend aus den Fugen geraten könnte und sogar der oberste Regisseur nicht richtig weiß und gespannt ist (‚den Atem anhalten'), wohin diese Reise gehen wird. Diese Windmühlen sind nun die Finger, die bei so vielen Heiligen- und Aposteldarstellungen (Johannes der Täufer) nach oben weisen. Und was sagt der da oben zum Schnellzug des Fortschritts? Oder eine andere Anspielung, die auch denkbar ist: die auf den Turmbau menschlicher Hybris. In welchen Himmel?

Ich will es mit meiner Paraphrase nun bewenden lassen. Sie konnte gar nichts anderes, als in Interpretation überzugehen, denn jede Paraphrase ist auf dem Weg zur Interpretation. Das Problem ist klar: Würde das Gedicht den Anspielungsraum, den es eröffnet, mit breiter Brust direkt selbst betreten und sich für gesellschaftlich oder politisch verantwortlich erklären wollen, indem es womöglich noch eine Strophe zu den Segnungen der Treuhand anhängte: Es wäre hinüber. Wer Gedichte braucht, um politisch und gesellschaftlich wach zu werden, dem ist sowieso nicht zu helfen. Warum sollte gerade Literatur uns ‚wachrütteln', wie man es ihr gerne zuschreibt, wenn wir selbst vor uns hin schlafen?

2. *Lyrik und Gesellschaft – Kunst und Ästhetik*

Die Lyrikforschung hat in den letzten Jahren einen Aufschwung genommen (zu denken ist dabei besonders an das große Trierer Projekt *Lyrik in Transition*), mit dem man um 2000 vielleicht noch nicht gerechnet hätte. Mit ihr wurde die Literaturwissenschaft auf Dimensionen des Unbegrifflichen an Literatur neu aufmerksam: Dimensionen wie Stimmung und Atmosphäre werden nun neu diskutiert. Oder eben auch, von mir ins Spiel gebracht, Resonanz. Für eine Wissenschaft, die um ihr Ansehen als reflektierte, theoriegeleitete Disziplin im Kanon anderer Wissenschaften noch immer und immer wieder neu kämpfen muss (in Europa, in den USA), schien die Rehabilitierung solcher Dimensionen des Unbegrifflichen eigentlich tabu. „Begreifen, was uns ergreift", dieses vielverhöhnte Diktum Emil Staigers (Staiger 1976: 11)[6], das ich selbst freilich schon immer zu meinem literaturwissenschaftlichen Credo gemacht habe (wenn auch nicht zum einzigen, denn man sollte literaturwissenschaftlich auch begreifen wollen, was einen nicht ergreift), das sollte doch

6 „Doch eben dies, was uns der unmittelbare Eindruck aufschließt, ist der Gegenstand literarischer Forschung: daß wir begreifen, was uns ergreift, das ist das eigentliche Ziel aller Literaturwissenschaft." (Staiger 1976: 11)

nach dem Theorieschub der 1970er und 80er Jahre hinter dem Fach liegen – glaubte man.

Mit seinen erst jüngst publizierten Skizzen zu einer *Theorie der Unbegrifflichkeit* (EA 2007) hatte Hans Blumenberg noch eine Projektidee, einen „Ausblick", wie er es selbst nennt (Haverkamp 2018: 115), die er zwar nicht ausführen konnte, die sich aber von seinem Entwurf einer historischen Metaphorologie her geradezu aufzudrängen scheint. Mit dieser Idee ist er in einem theoretischen Umfeld, das die Literatur- und Kunstwissenschaften beschäftigen sollte. Man könnte es mit Susanne Langer, der Cassirer-Schülerin, die seit einiger Zeit endlich wieder intensiver gelesen wird, das Protosymbolische, das Präsentative der Kunst nennen, also auch das Imaginative und Evokative. Das, was, wie Kant sagt, durch keinen Begriff je erreicht werden kann. Kurz: das Ästhetische. Dafür sind wir, ist unsere Zunft zuallererst zuständig, nicht für die richtige Gesinnung. Blumenberg zitiert ein Diktum Paul Valérys, dass das, was *nicht un*sagbar sei, auch keinerlei Bedeutung habe. Ein Diktum, das wie gegen Wittgenstein gesetzt scheint: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (Blumenberg 2018: 102). Der Begriff braucht nicht die Anwesenheit seines Gegenstandes; das Denken, das sich auf den Weg zum Begriff gemacht hat und immer nur auf dem Weg dahin ist, das *ästhetische* Denken, aber schon (vgl. Blumenberg 2018: 108).

Und so ist es auch bei den Künsten: Sie haben als solche in keiner Weise eine *besondere* gesellschaftliche oder politische Verantwortung, weil sie sich sonst auf den (philosophischen, politischen, gesellschaftskritischen. . .) Begriff brächten und ihr Spezifisches verlören. Wer sollte oder dürfte das auch mit welchen Gründen von ihnen fordern: sich selbst auf den Begriff zu bringen? Wer sollte sie dazu autorisieren? Wer sollte sich erlauben, den Künsten so ihre Freiheit zu nehmen? Natürlich können und sollen sich die Künste zu allem äußern, was sie wollen und was ihnen irgendwie relevant scheint. Aber nach ihrer Ausdifferenzierung im späten 18. Jahrhundert wäre es geradezu ein Rückfall in ein operatives, funktionales, unfreies Kunstverständnis, ihnen eine besondere gesellschaftliche oder gar politische Verantwortung zusprechen zu wollen. Als an öffentlicher, politischer, gesellschaftlicher und kultureller Kommunikation teilnehmende Bürger sind Künstler nicht anders für ihre res publica verantwortlich als du und ich. Das heißt: für die öffentliche gemeinsame Sache, die uns alle angeht, auch die globale, und die im Interesse aller gestaltet und geregelt werden muss. Den Künsten aber eine besondere Verantwortung zuzusprechen über die hinaus, die jeder hat, der sich öffentlich äußert, setzte nur eine fatale Überschätzung fort, die ihre Freiheit gerade *verhindert*. Tendenziell schriebe das nämlich das kunstreligiöse „Selbstmissverständnis" der Kunst, wie es Bernd Auerochs genannt hat, um 1800 ins Gesellschaftlich-Politische um (Auerochs 2009: 511; vgl. auch Petersdorff 1996). Indem die Künste jedoch darauf bestehen, zuallererst Diskurse des

„Unbegrifflichen", des nicht Diskursivierbaren zu sein, halten sie symbolisch die Erinnerung an das offen, was dem Menschen, jedem Menschen in seiner Würde unbedingt zukommt: eben selbst nicht völlig ‚kommensurabel', nicht subsumierbar zu sein.[7] Das ist viel politischer und gesellschaftlich viel relevanter als manche wohlmeinende politische Korrektheit, die man von Literatur und Kunst vielleicht erwartet und die manche Künstler vielleicht zu eilfertig und gerne bedienen, weil es ihnen mehr um die Aufmerksamkeit für sich selbst als für die Kunst geht. Das hat vor mehr als 200 Jahren schon Schiller nicht behagt.[8] Und recht hatte er.

Bibliographie

Primärliteratur

Danz, Daniela: *Pontus*. Göttingen: Wallstein 2009.
Kolbe, Uwe: *Psalmen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2017.
Hummelt, Norbert: *Totentanz*. München: Luchterhand 2007.
Wagner, Jan: *Probebohrung im Himmel. Gedichte*. Berlin: Berlin-Verlag 2001.
Wagner, Jan/Italiano, Federico (Hg.): *Grand Tour. Reisen durch die junge Lyrik Europas*. München: Hanser 2019.

Sekundärliteratur

Auerochs, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2009.
Blumenberg, Hans: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Aus dem Nachlass hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [3]2018.
Braun, Michael: *Probebohrungen im Himmel. Zum religiösen Trend in der Gegenwartsliteratur*. Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder 2018.
Braungart, Wolfgang: *Literatur und Religion in der Moderne. Studien*. Paderborn: Fink 2016.
Haverkamp, Anselm: „Editorisches Nachwort". In: Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Aus dem Nachlass hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [3]2018, S. 115–120.

7 Ich habe diese Position ausführlich entwickelt in Braungart 2016, dort bes. die Einleitung.

8 Wie man eine ganze Miniserie wenigstens teilweise politisch korrekt einrichten kann, lässt sich an der durchaus unterhaltsamen Netflix-Produktion Das Damengambit von 2020 leicht zeigen. Und dann ist die junge Frau aber auch noch hübsch, gut gekleidet, gut geschminkt: Darauf will eine solche Produktion bei aller Korrektheit aber dennoch nicht verzichten.

Karnick, Manfred: „Teil II: Krieg und Nachkrieg. Erzählprosa im Westen“. In: Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: Beck 2006, S. 31–75.

Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer ^{3}1992.

Petersdorff, Dirk von: *Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*. Tübingen: Niemeyer 1996.

Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp 2016.

Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer ^{7}2015.

Schönert, Jörg/Peter Hühn/Malte Stein (Hg.): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin/New York: De Gruyter 2007.

Staiger, Emil: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. München: dtv 1976 (EA 1953).

Gesellschaftliche Verantwortung in den Frankfurter Poetikvorlesungen von Hilde Domin, Marlene Streeruwitz und Juli Zeh

Gundela Hachmann (Baton Rouge)

Abstract: Der Beitrag vergleicht die verschiedenen Modelle der gesellschaftlichen Verantwortung von Literatur, welche die Autorinnen Hilde Domin, Marlene Streeruwitz und Juli Zeh in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen vorstellen. Obwohl die drei Poetiken oberflächlich besehen Unterschiede im Bekenntnis zum Engagement aufweisen, haben sie bei genauerer Analyse einiges gemeinsam. Domin und Zeh sehen beide in der Literatur ein Medium, das Momente und Anlässe subjektiver Freiheit entstehen lässt. Alle drei Autorinnen schlagen vor, dass Literatur Individuen dazu ermächtigen kann, die eigene Person neu zu definieren und zu kontextualisieren, was wiederum gesellschaftliche Veränderungen bewirke. Den Thesen aus Jacques Rancières *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* folgend, werden diese Modelle im Rahmen einer Sozio-Ästhetik verortet, welche den Prozess der Subjektivierung mit ästhetischen Mittel als zentralen Akt und Vorrausetzung für gesellschaftspolitisches Handeln versteht.

Keywords: Engagement, Poetikvorlesungen, Hilde Domin, Marlene Streeruwitz, Juli Zeh

1. Vorbemerkungen

In ihrer Empfangsrede zum Ernst-Toller-Preis 2004 kritisierte Juli Zeh die deutsche Literaturszene scharf:

> Einigermaßen neu scheint mir der Umstand zu sein, dass die zeitgenössische Abkehr der Literatur vom Politischen keinesfalls einem ästhetischen Konzept entspringt. Sie hat nichts mit *l'art pour l'art* zu tun. Sie entspringt auch keinem politischen Konzept. Sie ist – einfach da. Eine Selbstverständlichkeit, zu der es keine Alternative zu geben scheint.
>
> (Zeh 2004)

Zeh sieht hinter dem Trend ihrer Kollegen, Literatur und Politik strikt zu trennen, kein poetisches Programm, sondern vermutet nur mangelndes Selbstbewusstsein. Sie besteht darauf, dass politisches Engagement keiner Expertise bedürfe.

> Um politisch zu sein, braucht man keine Partei; und man braucht vor allem kein staatlich anerkanntes Expertentum. Vielmehr braucht man zweierlei: gesunden Menschenverstand und ein Herz im Leib. Es ist nicht so, dass uns Schriftstellern diese beiden Dinge abhandengekommen wären. Wir trauen uns nur nicht mehr, sie öffentlich zu gebrauchen. Wir fürchten die Frage: Woher wisst ihr das? (Zeh 2004)

Zehs Analyse ihrer eigenen Literaturszene sollte man mit Vorsicht genießen. Ihr Befund, dass Politik und Literatur in der deutschen Gegenwartsliteraturszene immer streng getrennt werden, lässt sich gerade im Hinblick auf die in den letzten zehn Jahren stark gewachsene Literatur zu Migration und Wirtschaft nicht bestätigen. Der implizite Vorwurf, dass es allen anderen Schriftstellern außer ihr selbst an Mut fehle, scheint recht vermessen. Dennoch rührt sie an einen wunden Punkt, nämlich an die Fragen danach, wie sich politische und ästhetische Programme verbinden lassen, ob und wie in der Gegenwartsliteratur sozusagen „ästheticopolitische“ oder „politicoästhetische“ Programme Anwendung finden und aus welchen Gründen einzelne Autorinnen oder Autoren dem skeptisch gegenüberstehen oder widerwillig begegnen.

Um diesen Fragen nachzugehen, sollen hier drei verschiedene poetische Modelle der gesellschaftlichen Verantwortung von Literatur verglichen werden, welche die Autorinnen Hilde Domin, Marlene Streeruwitz und Juli Zeh in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen vorgestellt haben. Die drei Vorlesungen von Domin 1987/88, von Streeruwitz 1995 und von Zeh 2013 enthalten sehr unterschiedliche Bekenntnisse zum gesellschaftlich engagierten Schreiben, was auch daran liegt, dass es sich um Vertreterinnen aus verschiedenen Generationen handelt. Domin scheut vor einer politischen Instrumentalisierung der Literatur zurück, entwickelt aber ein indirektes Wirkungsmodell, bei dem die Lyrik eine individuelle Bereitschaft zur Widerständigkeit ermöglichen kann. Streeruwitz hingegen bekennt sich leidenschaftlich zum gesellschaftlichen Handeln der Literatur und sieht das Potenzial vor allem in dem Vermögen, die Sprache zu erweitern und gerade auch Frauen dazu zu ermächtigen, sich mithilfe neuer Ausdrucksformen neu zu definieren. Zeh wiederum behagt es ganz und gar nicht, als engagierte Intellektuelle im traditionellen Sinne wahrgenommen zu werden, besteht aber auf der gesellschaftlichen Relevanz von Schriftstellern und ihren Texten, wo diese Unabhängigkeit und Selbstbestimmung fördern. Diese drei Modelle haben trotz der oberflächlich besehen unterschiedlichen Bekenntnisse zum Engagement einiges gemeinsam. Domin und Zeh sehen beide in der Literatur ein Medium, das Momente und Anlässe subjektiver Freiheit entstehen lässt. Alle drei Autorinnen schlagen vor, dass Literatur Individuen dazu ermächtige, die eigene Person neu zu definieren und zu kontextualisieren, was wiederum gesellschaftliche Veränderungen bewirken könne.

Das Vermögen, die Aufmerksamkeit für und das Gestalten von Identitäten und Subjektverständnissen zu befördern, macht in allen drei Poetiken den Kern dessen aus, was als gesellschaftlich relevante Funktion der Literatur verstanden werden kann. Das lässt sich mit Jacques Rancières Begriff von der Politik der Literatur kontextualisieren. Für Rancière ist „der Mensch [. . .] ein politisches Tier, weil er ein literarisches Tier ist, das sich durch die Macht der Worte von seiner ‚natürlichen' Bestimmung ablenken lässt" (Rancière 2008: 62). Die politische Leistung der Literatur versteht Rancière ähnlich wie Domin, Streeruwitz und Zeh nicht in der Bereitstellung vorgefertigter Meinungen oder der Vermittlung von speziellem Wissen. Literarische Aussagen, so Rancière, „zeichnen Karten des Sichtbaren, ziehen Bahnen zwischen Sicht- und Sagbarem und stellen Beziehungen zwischen Seinsweisen, Tätigkeitsformen und Redeweisen her" (Rancière 2008: 62). Innerhalb eines solchen weitgefassten Verständnisses von Politik als Sphäre des Sagbaren, Sichtbaren und Hörbaren lassen sich die Poetiken von Domin, Streeruwitz und Zeh gut verorten. Keine dieser drei Schriftstellerinnen plädiert für eine unmittelbare Wirkung literarischer Texte auf gesellschaftlich relevante Meinungen oder Positionen der Leser und Leserinnen. Vielmehr hoffen sie darauf, dass Literatur die Menschen dazu bewegt, sich neu zur eigenen Subjektkonstitution zu verhalten. Erst eine solche Veränderung der Selbstwahrnehmung könnte, so das Fazit aus diesen drei Poetiken, dann potenziell auch zu Neupositionierungen in gesellschaftsweiten Diskursen und öffentlichen Verhaltensweisen führen.

2. Seichte Impulse zur Widerständigkeit bei Hilde Domin

Hilde Domin stellte im Frühjahr 1968 in der gleichnamigen Lyrikanthologie die provokante Frage „Wozu Lyrik heute?" (Domin 1975). Provokant war diese Frage deshalb, weil zu dieser Zeit die Literaturskepsis der 68er-Generation ihren Höhepunkt fand. Die Konfrontation zwischen Literaturskeptikern und Literaturverteidigern eskalierte beim Erscheinen der 15. Ausgabe von Hans Magnus Enzensbergers Zeitschrift *Kursbuch*, in dem die Kritiker des Status quo ein bitteres Requiem auf die Literatur sangen und schworen, dieser vermeintlich allzu bürgerlichen und unpolitischen Praxis ein Ende zu bereiten (vgl. Enzensberger 1968; Karsunke 1968). In dieser turbulenten Zeit veröffentlichte Domin *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. Man nahm ihr Buch dann als „Streitschrift" (Domin 1995: 8) wahr, und wenngleich sie das nicht intendiert hatte, begrüßte sie es.

Domin hält im Wintersemester 1987/88 ihre Frankfurter Poetikvorlesungen und knüpft ganz bewusst an diese Frage und diesen Konflikt wieder an,

um ihre schon zwanzig Jahre früher geäußerten Thesen noch einmal zu verteidigen und zu erhärten. Der Titel *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit* lässt schon erahnen, dass Zeit ein elementarer Begriff und zentrales Thema ihrer Poetik ist. Sie geht hier primär von der Seite der Rezeption an das Thema heran und fragt danach, welche Zeiterfahrungen beim Lesen von Lyrik zustande kommen und wie sich diese zur Realisierung von Freiheit verhalten.

Domin stellt ihre Poetikvorlesung ostentativ als Gegenentwurf zur und ideologische Absage an die 68er-Generation dar. Sie lässt eingangs erst einmal die Literaturskepsis der Studentenbewegung und das darauffolgende Aussetzen der Frankfurter Poetikvorlesungen Revue passieren, um sich dann davon zu distanzieren und ihren eigenen Literaturbegriff davon abzugrenzen. Schon bei der Titelwahl besteht sie auf „Freiheit", das stärker ideologisch aufgeladene „Befreiung" bewusst vermeidend.

Ihre Kritik an den Ansprüchen, welche die Studentenbewegung an die Literatur stellte, wird sehr schön in einer kurzen Anekdote deutlich:

> Sehr lebhaft erinnere ich mich an eine Diskussion über poetisches Engagement in Budapest, bei der Petőfi-Feier, 1973. [. . .] Aus der Bundesrepublik waren wir nur zwei, Enzensberger und ich. [. . .] Die, die sprachen, verlangten allesamt, die Poesie müsse die Welt verändern. Ich [. . .] ließ mir [. . .] das Mikrophon geben. Ich wäre schon zufrieden, sagte ich, wenn ich einen Menschen verändern könne, und dann vielleicht noch einen und noch einen. Diese würden dann dazu beitragen, die Welt zu verändern, was ich dem Gedicht im Ernst nicht zutraue. (Domin 1995: 64 f.)

Domin hält nichts von dem hehren Anspruch, mit Dichtung die Zeit schlechthin, die Gesellschaft überhaupt oder gleich die ganze Welt verändern oder verbessern zu können oder zu müssen. Sie zieht den Begriff des Engagements der Literatur nicht grundsätzlich in Zweifel, sie insistiert aber darauf, diesen Begriff sehr individualisiert zu deuten und lediglich einzelne Leseperspektiven in den Blick zu nehmen.

In dieser Poetik ist ein Element gesellschaftlicher Relevanz der Literatur implizit, aber eben nur indirekt. Domin pflegt einen optimistischen Literaturbegriff. Sie stellt ihre Thesen in eine Reihe mit den Poetikvorlesungen *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare* (1981) von Adolf Muschg und *Über die Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah* (1985) von Günter Kunert (Domin 1995: 37). Sie versteht Dichten als „Manifestation von Freiheit" (Domin 1995: 37), was zu einem erheblichen Teil in ihrer Erfahrung der erzwungenen Emigration verankert ist. Domin hatte in den Jahren von 1932 bis 1954 im Exil in Italien, England und der Dominikanischen Republik gelebt, war während dieser Zeit zum Schreiben gekommen und hatte als Übersetzerin ihre spezielle Aufmerksamkeit für Sprache entwickelt (Pulver & Braun 2021). Dass der Weg zum Erreichen

einer solchen Freiheit oft beschwerlich ist, veranschaulicht Domin anhand der Figur des Sisyphos. Diese „Metapher der Widerständigkeit" versinnbildlicht ihr „Lebensmotto *Dennoch*" (Domin 1995: 85), den Vorsatz es gegen alle Widerstände immer wieder zu versuchen, nicht aufzugeben und auf das Vermögen der Dichtung zu vertrauen. Diese Erfahrung der Freiheit beim Verfassen von Gedichten spiegelt sich nun ihrer Meinung nach im Akt des Lesens wider.

> Was bietet also das Gedicht Besonderes an, vor den anderen Künsten: [. . .] Indem es die Wirklichkeit, und also die Zeit, stillstehen macht und eine eigene Zeit herstellt, entfernt es sich von der Wirklichkeit, aber doch nur scheinbar. Es befreit von allen Zwängen. Es stellt eine neue, lebbarere Wirklichkeit her, die wirklicher ist als die erste. Manche nennen es ‚Traum von der Wirklichkeit'. Ich sehe in ihm die bessere Möglichkeit, die jede Wirklichkeit in sich trägt. Auch die des Schreibenden, ganz wie die des Lesenden, dieser Zwillinge: ihre bessere Möglichkeit.
>
> (Domin 1995: 48)

Später fasst Domin diese Rezeptionsästhetik in dem Bild zusammen: „Das Gedicht ist eine Zeitkonserve." (Domin 1995: 49) Ein Gedicht bietet einem Leser die Chance darauf, sich aus der eigenen Zeit, d.h. der gelebten, subjektiven Wirklichkeit, zu entfernen und, zumindest für einen Augenblick, einer anderen Zeit, also eines alternativen Selbst- und Realitätsentwurfs gewahr zu werden. So werde dieser Augenblick der Freiheit, den das Gedicht eröffnet, auch zu einem „Augenblick der Selbstbegegnung" (Domin 1995: 50), wie sie sagt, vielleicht zu einem „Augenblick der Katharsis, der Reinigung". Dieser sei „aber kein Augenblick des Handelns [. . .], [s]ondern nur eine Festigung des Menschen, der dann der Wirklichkeit anders gegenübertreten wird." (Domin 1995: 51 f.) Gedichte sind für Domin eine Art Katalysatoren. Sie vermögen „diese ganz kleinen Schubse" (Domin 1995: 36) zu geben, die sich fortsetzten und bei Lesern Anstoß und Anlass geben, sich aktiv zum passiven Ausgeliefertsein der Zeit gegenüber zu verhalten. Auf diese Weise könnten Gedichte auch jene Widerständigkeit bei Lesern kultivieren, die Domin selbst so wichtig ist.

3. Deutungsangebote und Eigennarrative bei Marlene Streeruwitz

Einen vergleichbaren, wenn auch nicht identischen, Zeitbegriff findet man in den Poetikvorlesungen von Marlene Streeruwitz (geb. 1950), die ansonsten wohl selten in einem Atemzug mit Domin genannt werden dürfte. Mit kritischem Ton und forschem Auftreten hat sich die österreichische Autorin und Dramatikerin als radikale Feministin einen Ruf gemacht und wird diesem

auch hier gerecht. Bei Streeruwitz kreist die Antwort auf die implizite Frage „Wozu Literatur heute?“ ebenfalls um die Idee von einer Zeit des Lesenden, und auch bei ihr laufen diese Überlegungen auf eine Vision individueller Freiheit heraus.

Während Domin die Ansprüche der 68er-Generation zu weit gehen, sind diese für Streeruwitz nicht weit genug gegangen. „Die Gedanken der 60er und 70er Jahre haben keine geschichtsbildende Wirkung entwickelt“ (Streeruwitz 2014: 87), so straft sie schon in ihren Tübinger Poetikvorlesungen die Studentenbewegung ab und erklärt enttäuscht: „Ich kann nichts dafür, dass die Personen, die einmal die Opernhäuser in die Luft jagen wollten, heute in diesen Opernhäusern dirigieren“ (Streeruwitz 2014: 87). Sie wirft den 68ern Verrat an den eigenen Idealen vor und schickt sich an, noch konsequenter zu sein. So erstaunt es auch nicht, dass Streeruwitz im Gegensatz zu Domin den ideologisch aufgeladenen Begriff „Befreiung“ begrüßt. Sie beschreibt den Weg, auf dem sie als junge Schriftstellerin ihre eigene Autorenposition gefunden hat, als „Befreiung vor allem von einem literarischen Super-Ego, das sich aus dem Lesen aller mir zugänglichen Bücher hergestellt [. . .] hatte“ (Streeruwitz 2014: 139 f.) und als „Befreiung von den Vätern des literarischen Kanons“ (Streeruwitz 2014: 140). So positioniert sie sich als resolute und unangepasste Einzelgängerin. Zwar ist ihr die politische Sprengkraft der Literatur wichtig, aber eben nicht in einer konventionalisierten Form. Sie will als eine Autorin wahrgenommen werden, die außerhalb der Konventionen steht, und somit auch außerhalb bestehender Konzepte zu Literatur und Politik.

Als einen solchen Akt der Befreiung und Individualisierung lässt sich auch der eigenwillige Titel ihrer Frankfurter Poetikvorlesungen verstehen: *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*. Der französischen Feminismustheoretikerin Hélène Cixous und ihrer *écriture féminine* nicht unähnlich plädiert Streeruwitz für eine explizit weibliche Schreibweise. Sie versteht ihr literarisches Werk als Beitrag zu einer Sprache, welche sich der Logik und Grammatik etablierter Sprachstrukturen zu entziehen vermag, dabei das sprachlich-logische Machtzentrum vermeidet und negiert. „In diesem sprachlich nicht erreichbaren Zentrum der Macht über die Gewalt gibt es kein Können, Mögen, Dürfen, Sollen, Wollen, Müssen, Lassen. Da, wo die Macht verborgen ist, ist nur noch bloßes Sein, keine Modalität dieses Seins muss ausgedrückt werden“ (Streeruwitz 2014: 213). Gegen dieses sprachliche Machtzentrum entwirft sie ihre „nicht patriarchale Poetik“ (Streeruwitz 2014: 108). Ihre Devise lautet dabei „Entkolonialisierung“ (Streeruwitz 2014: 108) – in einem vage gehaltenen Rückgriff auf die Befreiungsgeschichte ehemaliger Kolonien. Ihre neue „Nicht-Sprache“ soll dann gerade von den Modalverben und ihren Bedeutungsverschiebungen leben.

Wie so eine sprachliche Suche ablaufen könnte, führt Streeruwitz unter dem Titel *Emily Tekct. Oder. Die Zeitfrage* vor und kontrastiert sogenannte

„Dias", also kurze Bildbeschreibungen von Szenen aus dem Leben einer durchschnittlichen Österreicherin, mit einer Reihe von phänomenologischen Fragen zum Sein und zur Zeit Emilys. In der Gegenüberstellung dieser Fragmente bildet sie die gedankliche Suchbewegung ab, die dort entsteht, wo ein übergeordnetes Bewusstsein nach einem Ausweg aus einer klischeehaften, konventionell normierten Biografie sucht.

Es geht ihr dabei um ein „Entkommen der Zeit aus der Zeit des Gesetzes des einen Vaters" und damit auch um ein „Entkommen aus der Zeit des Zins und Zinseszins" (Streeruwitz 2014: 154) – eine für sie ganz logische und unhinterfragbare Verbindung. Schlagwörter wie „Entkommen", „Ausweg in die eigene Zeit" (Streeruwitz 2014: 157) oder „Rettung der eigenen Zeit im Text" (Streeruwitz 2014: 162) beschreiben eine Fluchtbewegung auf eine radikale Neuverortung jenseits patriarchaler Logiken hin. Fragen zum Selbstmord als wohlmöglich einzig wirklichem Ausweg, Wiederauferstehung des Selbst im Text, der Rolle der Digitalisierung, dem Finden einer Nicht-Sprache und eines Nicht-Textes sowie der Funktion der Kunst als Form von Widerstand schwirren durch die Fragmente und bleiben in all ihrer Unabgeschlossenheit stehen, ohne dass sich klare Positionen abzeichneten. Die Aufgabe der Literatur formuliert Streeruwitz entsprechend zurückhaltend damit, „neue Erinnerungen zu formulieren, die als eigene Erinnerung des Textes, klar markiert in einem anti-idyllischen Gestus, sich auf Leben bezieht, wie es ist, zu Erinnerung werden kann, die von jeder und jedem als quasi-eigene Erinnerung rezipiert werden kann, ohne dass Invasion vorliegt" (Streeruwitz 2014: 218). Streeruwitz' Poetik geht davon aus, dass Erinnerungsnarrative den Lesern Deutungsangebote bereitstellen, welche sie für sich selbst vergegenwärtigen und vielleicht sogar, bewusst oder unbewusst, in die eigene Weltsicht oder Subjektkonstitution aufnehmen.

4. Vorbehaltliches Engagement bei Juli Zeh

Auch bei Juli Zeh lässt sich ein Spannungsverhältnis beobachten: Einerseits widerstrebt es ihr sich zu einem existierenden Programm des Engagements zu bekennen, andererseits ist sie eifrig bemüht, die gesellschaftliche Relevanz der eigenen Texte und ihrer Bemühungen als öffentliche Intellektuelle zu rechtfertigen. Zeh widersetzt sich nicht nur, wie wir es bei Streeruwitz sehen, einer Identifikation mit einem speziellen politischen Programm, ihr widerstrebt ganz grundsätzlich die Vorstellung einer Poetik, ganz gleich welcher. Sorgfältig stilisiert auch sie sich als unangepasst und unkonventionell, indem sie ihre Frankfurter Poetikvorlesung mit der Weigerung, diese zu halten, einleitet. In einem fiktiven Brief an die Organisatoren schreibt sie: „Vielen Dank

für die Einladung zur Frankfurter Poetikvorlesung. Ich fühle mich sehr geehrt. Trotzdem muss ich leider absagen." (Zeh 2013: 7) Auch graut ihr davor, wie „ihr eigener Deutschleistungskurs" (Zeh 2013: 8) über sich selbst sprechen zu müssen. Durchaus selbstironisch kommentiert sie ihre Ablehnungshaltung dann aber als „Rumzicken" (Zeh 2013: 9).

Noch stärker als bei Streeruwitz steht bei Zeh ein Bedürfnis nach Profilierung der Autorinnenperson im Widerstreit mit einem Bekenntnis zum politischen Engagement. Zeh ist bekannt für politisch engagierte Literatur wie das Tagebuch einer Reise durch Bosnien-Herzegowina *Die Stille ist ein Geräusch* (2002) oder die Dystopie einer Gesundheitsdiktatur in *Corpus Delicti* (2009). Gemeinsam mit Ilja Trojanow veröffentliche sie die Streitschrift *Angriff auf die Freiheit* (Trojanow & Zeh 2009) und, so als Expertin etabliert, erhielt gerade für ihr öffentliches Engagement für Bürgerrechte im Rahmen der NSA-Abhöraffäre 2013 viel öffentliche Aufmerksamkeit. Dennoch bestreitet sie eine „mediale Strategie" zu verfolgen und verneint, dass „irgendein Corporate-Identity-Consultant dazu geraten habe, die ‚Marke Juli Zeh' als eine politische zu ‚etablieren'" (Zeh 2013: 142). Sie besteht auf Aufrichtigkeit als einzigem Beweggrund, wenn sie einwirft, „dass jemand einfach sagen könnte, was er für richtig hält, ohne dabei in Vermarktungskategorien zu denken" (Zeh 2013: 142). Das darf natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass Zeh zu jenen Autoren und Autorinnen gehört, die davon profitieren, sich als „Marke" zu etablieren (Neuhaus 2011: 317). Dennoch graut Zeh davor, eines Tages „als Karikatur des engagierten Intellektuellen mutterseelenallein in der medialen Schusslinie" (Zeh 2013: 159 f.) zu stehen.

Ihren Vorbehalten zum Trotz entwickelt sie in ihren Poetikvorlesungen dann auch ein ausführliches Plädoyer für politisch engagierte Literatur und Autoren, mit starken Thesen wie: „Das politische Mitreden von Autoren ist wichtig, um den frei schwebenden Dilettantismus gegen die alles verschlingende Professionalisierung des gesellschaftlichen Diskurses zu verteidigen" (Zeh 2013: 146). Auch bei Zeh übernimmt Sprachkritik eine zentrale Funktion bei ihrer Konzeption von gesellschaftlicher Verantwortung der Literatur, wenngleich nicht so ausgeprägt wie bei Streeruwitz. Gegen eine vermeintlich „totalitäre" und vereinheitlichende Normalität setzt Zeh „möglichst zahlreiche, möglichst unterschiedliche, sich überlagernde, changierende Normalitätssprachen, ein wahres Schichtenmodell aus Normalitäten, um es möglichst vielen Menschen zu ermöglichen, sich einigermaßen geistig gesund zu fühlen" (Zeh 2013: 148). Zu diesem Zweck bedürfe es „Menschen, die als Einzelwesen außerhalb des medialen Wanderzirkus stehen und deshalb den entsprechenden Mechanismen nicht oder nur begrenzt unterworfen sind" (Zeh 2013: 148 f.), und dazu können auch Schriftsteller zählen.

Über die Sprachkritik hinaus entwirft sie aber auch ein weiter gefasstes, anthropologisches Argument für die gesellschaftliche Funktion von

Literatur. In ihren fiktiven E-Mail-Antworten auf Anfragen einer vermeintlichen Schriftstellerkollegin namens Wanda diskutiert Zeh ihre allgemeinen Überzeugungen zum Schreiben, oftmals als vermeintliche Ratschläge an Wanda formuliert. Hier bekennt auch Zeh sich dazu, dass sie Erzählen primär als „Erinnerungstechnik“ (Zeh 2013: 181) ansieht. Die Funktion dieser Technik sieht sie, durchaus vergleichbar mit Streeruwitz, in der Subjektkonstitution oder „Selbsterschaffung“, wie sie es nennt. Erzählen sei „ein Trainingsprogramm in Sachen Menschwerdung und die Literatur ein Fitnesscenter, in dem wir unsere narrativen Muskeln stählen“ (Zeh 2013: 192). Die Sportmetapher weiter ausbauend spricht sie auch von einem „Übungslauf nicht nur für das Leben, sondern für das Sein“ (Zeh 2013: 192). Welchen Effekt die Demonstration eines solchen Übungslaufs auf die Rezipienten solcher Erzählungen hat, führt sie nicht näher aus. Doch vor dem Hintergrund ihrer starken Thesen zur gesellschaftlichen Relevanz der Literatur kann ein solches Training der Identitätskonstruktion nur in diesem Kontext verstanden werden. Die Praxis der schreibenden Selbsterschaffung ist in diesem Sinne auch eine Anregung an die Leserinnen und Leser.

5. Fazit

Als Fazit lässt sich somit festhalten, dass die drei hier diskutierten Autorinnen alle ein zwiespältiges Verhältnis zu gesellschaftlichem Engagement der Literatur haben. Domin, Streeruwitz und Zeh führen in ihren Poetikvorlesungen rhetorische Gesten vor, die sagen: „gesellschaftliche Verantwortung ja, aber. . .“ Ihre Skepsis scheint vor allem darin begründet, dass sie sich von bestehenden Programmen oder Konzepten zum Engagement distanzieren wollen. Bei Domin und Streeruwitz spielt, aus jeweils ganz gegensätzlichen Gründen, eine Abgrenzung von der 68er-Studentenbewegung eine zentrale Rolle, bei Zeh eine Distanzierung von der Tradition engagierter Intellektueller generell. Es geht bei dieser Skepsis im Kern um das Autorinnenprofil im literarischen Feld. So zeigt sich eine Spannung zwischen der Anstrengung, als Katalysatoren gesellschaftlich relevanter Subjektivierung zu agieren, und dem Bedürfnis, die eigene Autorenperson zu gestalten und zu positionieren.

Dennoch stellen diese drei Poetikdozentinnen alle Thesen zur gesellschaftlichen Wirksamkeit der Literatur auf, indem sie auf das Potenzial der Literatur, Menschen in ihrem Selbstverständnis zu beeinflussen, verweisen. Domin spricht von „Schubsen“, die ein Gedicht an seine Leser weitergibt, und drückt die Hoffnung aus, dass sich die ihr eigene Verpflichtung zu Widerständigkeit als Lebensform darin fortsetzt. Bei Marlene Streeruwitz, erstaunlicherweise nicht unähnlich der Poetik von Domin, bietet vor allem die zeitliche

Selbstkonstitution anhand von Erinnerungen, Selbstgegenwart und möglichen Zukünften Einflussmomente für literarische Texte. Für Zeh sollen Schriftsteller zum einen ihre Öffentlichkeitsbeziehung nutzen, um die Meinungsvielfalt zu befördern, zum anderen demonstriere Literatur die Fähigkeit zur aktiven und bewussten Selbstkonstitution. Dass solche Akte der Selbstkonstitution gesellschaftlich relevant sein können, ist ein Kernbestandteil von Rancières Theorie. So argumentiert er: „Politik, Kunst, Wissen – sie alle konstruieren ‚Fiktionen', das heißt materielle Neuanordnungen von Zeichen und Bildern, und stiften Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann" (Rancière 2008: 62). In diesem Sinne ließen sich die drei hier vorgestellten Poetik von Domin, Streeruwitz und Zeh vielleicht so zusammenfassen: Literatur kann Neuordnungen von Selbstbildern initiieren und Beziehungen zwischen dem stiften, was man gewesen zu sein vermeint, dem, was man zu sein meint, und dem, was man in Zukunft werden möchte, was dann wiederum bestimmt, wer oder was gesellschaftlich sichtbar, sagbar oder hörbar wird.

Bibliographie

Primärliteratur

Domin, Hilde: *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*. Neuauflage der Erstausgabe 1968. München: Piper 1975.

Domin, Hilde: *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetikvorlesungen 1987/1988*. Frankfurt a.M.: Fischer 1995.

Streeruwitz, Marlene: *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014.

Trojanow, Ilija/Juli Zeh: *Angriff auf die Freiheit.* München: Hanser 2009.

Zeh, Juli: *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*. Frankfurt a.M.: Schöffling 2002.

Zeh, Juli: „Wir trauen uns nicht". In: *Die Zeit* 4. März 2004. Sektion: Literatur. http://www.zeit.de/2004/11/L-Preisverleihung (letzter Abruf 4.11.2021).

Zeh, Juli: *Corpus Delicti. Ein Prozess*. Frankfurt a.M.: Schöffling 2009.

Zeh, Juli: *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M.: Schöffling 2013.

Sekundärliteratur

Enzensberger, Hans-Magnus: „Gemeinplätze die neueste Literatur betreffend". In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 187–197.

Karsunke, Yaak: „Ein Kranz für die Literatur". In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 165–168.

Neuhaus, Stefan: „Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb“. In: *Wirkendes Wort* 61/2 (2011), S. 313–328.

Pulver, Elsbeth/Michael Braun: „Hilde Domin“. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur,* (2006), http://www.munzinger.de/document/16000000108 (letzter Abruf 14.12.2021)

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. u. übers. v. Maria Muhle. Berlin: B_Books [2]2008.

Teil II:
Literarische und filmische Perspektiven auf Wirtschaft, Umwelt und Krieg

„[T]otaler Weltenbrand oder nur die große Katharsis“? Zur Frage nach engagierter Literatur heute am Beispiel von Jonas Lüschers *Frühling der Barbaren*

Tanja Angela Kunz (Bielefeld)

Abstract: In der intellektuellen Nachkriegstradition der Schweizer Literatur hat engagiertes Schreiben einen besonderen Stellenwert, der sich von der spezifischen politischen Vergangenheit des Landes herschreibt. Der folgende Beitrag nimmt in der Darlegung derjenigen historischen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Ausgang, die zur Herausbildung bestimmter Landesmythen wie der Neutralitätsmaxime, der Reinheits-/ Sauberkeitsidee und der Schlaraffenlandvorstellung sowie der an sie angegliederten nationalkritischen Debatten geführt haben. Es wird sodann nach den Möglichkeiten literarischen und essayistischen Engagements in einer globalisierten Welt gefragt. Anlass zur Analyse dieser Thematik bietet Jonas Lüschers 2013 erschienene Katastrophennovelle *Frühling der Barbaren* und seine 2020 publizierte Poetikvorlesung *Ins Erzählen flüchten*. Anhand dieser beiden Texte wird erörtert, inwiefern Engagement konkreter Bezugskontexte bedarf und inwieweit sich Lüschers literarische Texte und essayistische Positionen in diesem Zusammenhang als engagierte bestimmen lassen.

Keywords: Engagement, Schweizer Literatur, Zürcher Literaturstreit, Ökonomie, Jonas Lüscher

1. Einführung

Der Schweizer Autor Hermann Burger hat in seinem erstmals 1987 veröffentlichten Essay *Schweizer Literatur nach 1968* das besondere Verhältnis von Schweizer Autoren zur Engagement-Thematik dargelegt. Er geht davon aus, dass es gerade die Verschonung der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs gewesen sei, die den Schweizer Intellektuellen/Literaten ein besonderes Pflichtgefühl auferlegt habe: nämlich „das Ganze zu überblicken und gerechter zu beurteilen als der Involvierte“ und als „Seismograph auf die Erschütterungen seiner Zeit [zu] reagieren“ (Burger 1987: 224). Aus der daraus resultierenden „Forderung nach engagierter Zeitgenossenschaft“ (Burger 1987: 225) sei, lange vor 1968, eine „erhöhte Sensibilität für die Belange der ‚res publica‘ “ bei den Schweizer Autoren der Nachkriegszeit hervorgegangen (Burger 1987: 223). Sie richtete sich, wie Burger am Beispiel von Max Frischs Roman *Stiller* zeigt, auch nach innen; denn

> [w]as es bei uns zu bewältigen gab und gibt, ist die Provokation durch eine gute Schweiz, die Schweiz des geistigen Reduits, der erzwungenen Abschirmung und Isolation. Sich gegen einen guten Vater zur Wehr zu setzen, im Wissen, daß das Gute von gestern das Faule von heute sein kann, wenn man es auf den Obsthurden liegen läßt, ist unendlich viel schwieriger, als gegen einen bösen Vater anzukämpfen.
>
> (Burger 1987: 226)

Diesen Kampf hatten verstärkt noch einmal die 68er in der Schweiz aufgenommen, die sich im „feurigen Wir-Gefühl gegen die Heimat zusammenfanden" (Reinacher 2003: 34). Durch die enttäuschten Hoffnungen der Studentenrevolution war jedoch auch bei den Schweizer Literaten bald der Glaube an die Steuerbarkeit der Realität verloren gegangen (Reinacher 2003: 29), was allerdings, ganz im postmodernen Gestus, als Chance für die Literatur betrachtet wurde: „Literatur verzichtete jetzt auf die Aufgabe, auf ihrer Oberfläche gut erkennbare, leicht einzuordnende und zu kommunizierende Bekenntnisse zu nationalen Problemen zu liefern." (Reinacher 2003: 28) In den 1990er Jahren galt das Konzept einer politisch engagierten Literatur als überwunden, obgleich es dennoch weiterhin, nun allerdings unter dem Gesichtspunkt der Befreiung der Kunst von allen ihr äußerlichen Zwängen, diskutiert wurde. Zugleich aber sollte, wie z. B. Peter von Matt Ende der 90er Jahre forderte, die politische Positionierung von Schriftstellern in die publizistische Öffentlichkeit ausgelagert werden (vgl. Reinacher 2003: 35 f.).

In eben dieser publizistischen Öffentlichkeit unternimmt 2016 der Schweizer Literat Jonas Lüscher den Versuch, einen Streit um die Engagement-Frage zu entfachen. Vor dem Hintergrund einer Analyse der Feuilletondebatte aus dem Jahre 2016 soll im Folgenden ein genaueres Verständnis von Lüschers Engagement-Begriff erarbeitet werden. Hierzu ist insbesondere auf Lüschers poetologischen Entwurf aus *Ins Erzählen flüchten* Bezug zu nehmen, der 2020 erschienen ist und in dem Lüscher dezidiert auf seine Definition von engagierter Literatur eingeht. Anhand seiner 2013 erschienenen Novelle *Frühling der Barbaren* soll es darüber hinaus grundsätzlicher um die Frage gehen, was eigentlich das Politische in der Literatur ausmacht und inwiefern die Zuschreibung engagierten Schreibens von den Kontexten abhängt, auf die es sich bezieht. Spezifisch wird es darum gehen, wie Lüscher in *Frühling der Barbaren* mit den nationalen Mythen der Schweiz umgeht und inwiefern er darin der nationenbildenden Tendenz entgegenwirkt. Zu den in diesem Zusammenhang näher betrachteten Mythen der Schweiz zählen die Neutralitätsmaxime, die Reinheits-/Sauberkeitsidee und die Schlaraffenlandvorstellung. Diese Mythen werden in den intellektuellen Auseinandersetzungen der Schweizer Nachkriegsliteraten mit ihrem Land traditionell durch den Vorwurf der Untätigkeit, durch das Bild der Verschmutzung sowie durch die Rede von der Schweiz als Gefängnis hinterfragt.

2. *Wieder ein Zürcher Literaturstreit?*

„Ein ‚kritischer Autor' ist nicht einer, der die Welt kritisiert, sondern einer, der sich selbst be- und hinterfragt – und dadurch auch die Leser und die Gesellschaft. Denn nur das ist wirklich politische Literatur", so schreibt Peter Stamm am 27.10.2016 im Kulturteil des Schweizer *Tages-Anzeigers*. Anlass seines Bekenntnisses zu einer – wie man mit Blick auf die 1970er und 80er Jahre sagen könnte – Literatur der Innerlichkeit ist Jonas Lüschers einen Tag zuvor veröffentlichte Eröffnungsrede von „Zürich liest'16", die im Wesentlichen aus einer Angriffsreplik auf die ebendort gehaltene Vorjahresrede von Peter Stamm bestand.

Stamm hatte 2015 das Nichtstun als sein schriftstellerisches Kerngeschäft bezeichnet und zugleich die gesellschaftliche Zwecklosigkeit von Literatur hervorgehoben. Sie habe „keine Funktion im Räderwerk der Welt" und da die Schriftsteller um ihre Bedeutungslosigkeit wüssten, hätten sie unterschiedliche Strategien, nämlich „Taktiken der Selbstaufwertung", entwickelt, um durch Selbststilisierung als öffentliche Person mit diesem Wissen umzugehen. Eine davon sei es, sich als Intellektuelle mittels Essays, Kommentaren und moralischen Reden zu profilieren: „Literatur ist schön und gut" – die Referenz auf die ästhetische Trias, bei der hier nur das Wahre ausgespart bleibt, sollte nicht als eine zufällige betrachtet werden – „aber gesellschaftlich relevant ist nur ein Text, in dem auch eine Meinung transportiert wird" (Stamm 21.10.2015). Angedeutet wird hier die Ansicht, dass es der Literatur schade, wenn sie der Politik zu nahe käme. In seiner Replik auf Lüschers späten Rück- und Angriff verdeutlicht Stamm: „Viele arbeiten sich an aktuellen Themen ab, um im Zeitgeist zu sein. Vor zwanzig Jahren wurde der große Wenderoman gefordert, heute das Buch zur Finanzkrise, zur Flüchtlingspolitik, zum Klimawandel." (Stamm 27.10.2016)[1] Während nun Stamm seine Aussagen im Sinne klassisch autonomieästhetischer Konzepte als Befreiung der Kunst von allen außerliterarischen Ansprüchen verstanden wissen will, sieht Jonas Lüscher in eben dieser Haltung eine Einschränkung der Literatur: „Literatur muss keinen Zweck haben, das ist wahr, wie sie überhaupt nichts muss, aber sie darf und kann einen Zweck – haben; sie darf sowieso fast alles und sie kann fast alles." (Lüscher 27.10.2016)

Es ist eine ähnliche und doch ungleich harscher geführte Kontroverse um Wesen und Funktion der modernen Literatur, die dem von Lüscher gegen Stamm gerichteten Angriff Modell stand. Auf sie rekurriert Lüscher mit seiner expliziten Referenz auf Emil Staiger, dessen Dankesrede im Zürcher

1 Dass Stamm hier geflissentlich Lüschers bereits 2013 mit *Frühling der Barbaren* geleisteten Beitrag zur Finanzkrise übergeht, in dem dieser auch das Thema der Flüchtlingskrise und den Klimawandel anklingen lässt, sei nur am Rande bemerkt.

Schauspielhaus am 17. Dezember 1966 anlässlich der Verleihung des Zürcher Literaturpreises eine mehrmonatige Kontroverse ausgelöst hatte. Der Stargermanist der Nachkriegsgermanistik Staiger hatte in seiner Rede die Unreinheit der modernen Literatur angeprangert, die nicht seiner Idee eines an klassischen Vorgaben orientierten Kunstverständnisses entsprach. Literatur könne einzig durch ihre auf ein harmonisierendes Ganzes zielende Vorbildfunktion wirken, nicht durch ungeläuterte Darstellung der realen Verhältnisse. Erinnert sei z.B. an folgende Passage aus Staigers Rede:

> Man gehe die Gegenstände der neueren Romane und Bühnenstücke durch. Sie wimmeln von Psychopathen, von gemeingefährlichen Existenzen, von Scheußlichkeiten großen Stils und ausgeklügelten Perfidien. Sie spielen in lichtscheuen Räumen und beweisen in allem, was niederträchtig ist, blühende Einbildungskraft. [. . .] Wenn solche Dichter behaupten, die Kloake sei ein Bild der wahren Welt, Zuhälter, Dirnen und Verbrecher Repräsentanten der wahren, ungeschminkten Menschheit, so frage ich: In welchen Kreisen verkehren sie?[2]

Mit seinem Angriff auf die zeitgenössische Literatur fiel Staiger unmittelbar in die Bestrebungen zur Vergangenheitsbewältigung der 1960er Jahre, die sich in der Literaturwissenschaft von der sog. immanenten Methode, d.i. einer tendenziell kontextlosen Interpretation literarischer Texte, frei zu machen suchte. Dass auch Interpretationsmethoden politische, mithin nationale Hintergründe haben (können), macht die Beschreibung dieser Nachkriegssituation durch Jost Hermand deutlich: Er sieht in ihr eine „weiterwirkende[] innere Emigration", in der es einen Hunger nach „Gemütsvollem, Sinnstiftendem" gegeben habe, ein „Gerede nach einer anzustrebenden Rückkehr zu irgendwelchen Wesensgründen, Seinsgewissheiten oder ähnlichen ideologischen Verwaschenheiten" (Hermand 2007: 43). Dass Staiger selbst keine im eigentlichen Sinn kontextlosen Literaturanalysen durchführte, ist vielfach (nicht zuletzt von ihm selbst) betont worden. Richtig ist jedoch, dass die Kontexte, die Staiger einbezog, den Werken, die er interpretierte, strikt nachgeordnet blieben.

Für die eingangs erwähnte besondere Schweizerische Verpflichtung zum Engagement aber hatte Staigers Angriff auf die moderne *littérature engagée* noch eine weiter reichende Bedeutung: Durch sie stand jene „Legitimität einer intellektuellen Zeitgenossenschaft" in Frage, um die sich die Schweizer

2 Ein Scan des Abdrucks der Staiger'schen Rede in der NZZ ist verfügbar unter URL: http://nzz-files-prod.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/download/pdf/Emil_Staiger_Rede.pdf [08.12.2021]; hörbar ist die Rede unter URL: https://static.nzz.ch/audio/emil_staiger.mp3 [letzter Abruf 10.3.2022]. Die Kontroverse selbst ist in zwei von Walter Höllerer herausgegebenen Heften der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* dokumentiert: 22 (1967): *Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation* und 26 (1968): *Beginn einer Krise. Zum Zürcher Literaturstreit.*

Nachkriegsliteraten „so sehr bemüht“ hatten (Burger 1987: 223). Dies erklärt, weshalb es im ersten Anlauf vor allem Schweizer Autoren wie Max Frisch, Hugo Loetscher, Paul Nizon und Otto F. Walter waren, die sich vehement gegen Staigers Literaturschelte wendeten (vgl. z.B. Kunz 2018).

In dem von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen *Kursbuch* 15 (1968) werden die Krise der Fiktion und die neue Aufgabe der Literaten aus der Staiger entgegengesetzten Perspektive programmatisch ausgesprochen. Karl Markus Michel bemerkt darin z. B.: „der Dichter steht hoch im Kurs, aber er hat nichts zu melden.“ (Michel 1968: 174) Des Dichters Ort sei die Dichterlesung, während er, sobald er sich zu Tagesfragen äußere, wenig ernst genommen werde. Michel spricht von der Illusion der Dichter, „Realität nicht nur zu deuten, sondern auch [. . .] bedeuten“ zu können, obgleich sie ja wüssten, „wie sehr sie es mit Irrealem, mit Fiktion, Schein, Spiel zu tun haben“ (Michel 1968: 174). Michels negative Ansichten über die Rolle des Dichters und der Literatur in der Gesellschaft scheinen denen Stamms nicht unähnlich zu sein. Allerdings öffnet Michel gleichwohl eine Perspektive für eine gesellschaftlich relevante Literatur: Da er die (bürgerliche) Funktion auch der kritischen Teile der Literatur in der Abreaktion revolutionärer Impulse, d.h. im Schließen einer intellektuellen Befriedigungslücke, sieht (Michel 1968: 178 f.), läge die Zukunft der Literatur nicht in einer Tröstungsfunktion, sondern – wie er am Bespiel Becketts deutlich macht – „im Verzicht auf die Artikulation einer Alternative zu dem, was ist“, und in der Erkenntnis, dass die Welt sich nicht mehr poetisieren, sondern nurmehr verändern lasse. Für dieses neue Stadium gäbe es allerdings noch keine Sprache (Michel 1968: 184).

Stamms Äußerungen zeugen vor diesem Hintergrund nicht nur von der Ansicht einer unüberbrückbaren Trennung von gesellschaftspolitischem Engagement und Literatur.[3] Sie legen darüber hinaus eine fortgeschrittene *tristesse* offen: Die von Michel, aber auch von Hans Magnus Enzensberger, 1968 festgestellte gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit der Literatur ist, Stamm zufolge, gänzlich in das Selbstverständnis der Dichter eingesickert. Die Wirkungslosigkeit der Literatur, die Enzensberger 1968 dazu veranlasste, denjenigen deutschen Literaten, „die sich mit ihrer Harmlosigkeit nicht abfinden können“, zu raten, stattdessen mit ihrem Schreiben gegen das politische Analphabetentum anzukämpfen (Enzensberger 1968: 196 f.), hat – nimmt man Stamms Position ernst – um das Jahr 2016 bereits zu Kompensationsstrategien geführt, durch die Engagement nurmehr als persönliche Geltungssucht erscheint. Selbst dann also, wenn des Dichters Meinung in der Öffentlichkeit ernst genommen wird, bleibt sie (laut Stamm) lediglich Ausdruck seiner

3 Diese Position wurde bereits in den 1960er Jahren vertreten, z.B. von dem österreichischen Autor Peter Handke. Vgl. zu Handke auch den Beitrag von Thorsten Carstensen im vorliegenden Band.

insgeheim eingestandenen literarisch-gesellschaftlichen Irrelevanz und der daraus resultierenden aufmerksamkeitsökonomischen Bedarfe.

Der Versuch zu einem erneuten Zürcher Literaturstreit erwies sich 2016 als Sturm im Wasserglas. Er wuchs sich, trotz angestrengter Polemik, nicht zu einer echten Kontroverse[4] aus. Weder standen Fragen nach der Autonomie der Literatur zur Debatte noch die Frage nach der Freiheit der Kunst oder ggf. nach der Notwendigkeit ihrer Befreiung. Daran zeigt sich, dass die Lager aus Orthodoxie und Heterodoxie, die 1966 aufeinandertrafen und die Kontroverse um Staigers Rede entfachten, 2016 in keiner vergleichbaren Weise vorhanden waren. Als „muntere Kollegenschelte“ rezipiert, wie von dem Schweizer Kulturredakteur Hansruedi Kugler im *St. Gallener Tagblatt* (Kugler 29.10.2016), scheint die kleine Feuilleton-Auseinandersetzung somit schon allein durch das Fehlen an argumentativer Sprengkraft einer *tristesse*-Haltung recht zu geben. Dabei sei allerdings darauf hingewiesen, dass Stamm selbst seine Ansichten von der gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit der Literatur im positiven Sinn als Befreiung derselben verstanden wissen wollte.

An der kleinen Kontroverse wird dennoch Entscheidendes deutlich: Zum einen stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten eines post-engagierten Engagements in der Literatur, das den Anschluss an die kritischen Impulse der Nachkriegszeit und der 68er sucht, ohne die nachrevolutionären Enttäuschungen und die aus ihr resultierenden Schreibweisen blind zu überspringen. Des Weiteren bedarf vermutlich gerade die plurale und globale Gesellschaft der Gegenwart anderer Engagement-Strategien; denn sie steht der Behandlung allzu spezifisch nationaler Themen im Weg. Dieses Problem stellt jedoch, wie eingangs gezeigt wurde, gerade für die Schweizer Literaten eine besondere Herausforderung dar. Von diesen Überlegungen ausgehend soll im Folgenden beispielhaft Lüschers Verständnis von Engagement und politischem Schreiben in den Blick genommen werden.

3. Lüschers Verständnis von engagierter Literatur und seine Kapitalismuskritik

„Ich könnte gar nicht nicht-politisch schreiben“, führt Jonas Lüscher in seinem poetologischen Essay *Ins Erzählen flüchten* an (Lüscher 2020a: 98) und unterscheidet sodann zwischen einem engagierten Autor und einem Autor engagierter Literatur (Lüscher 2020a: 100). Er selbst rechnet sich zur letzten Sorte. Als engagierter Autor nämlich müsste er zum Igel werden, obgleich er

4 Vgl. zum Begriff der Kontroverse Spoerhase 2007.

seinem Wesen nach ein Fuchs und also ein Autor engagierter Literatur sei. Er nimmt damit Bezug auf ein Versfragment des griechischen Dichters Archilochos und auf die fundamentale Unterscheidung des politischen Philosophen Isaiah Berlin zwischen der einen Gruppe von Menschen (Füchsen), die sich von einer unendlichen Vielfalt von Dingen angezogen fühlten, und der anderen Gruppe (Igeln), die alles auf ein einziges, umfassendes System bezögen. Jim Collins hat in seinem 2001 erschienenen Buch *Good to Great* den Ansatz des Igels zur Voraussetzung gemacht für den Erfolg in der Geschäftswelt. Er vertrat die Meinung, den Füchsen fehle es an Fokus und sie verschwendeten ihre Energie. Von Archilochos, Berlin und Lüscher werden freilich die Füchse als diejenigen verstanden, die in der Lage sind, das Viele, das sie wissen, zu vergleichen. Und es ist eine solch vergleichende und netzbildende Gesellschaft, die sich Lüscher als „die narrative Gesellschaft" (Lüscher 2020a: 47) vorstellt. Als ein Plädoyer für eine solche Gesellschaft hatte er bereits seine philosophische Dissertation geplant, die er nach eigenen Angaben abbrach, um sich, von den philosophischen Begriffen enttäuscht, ins Erzählen zu flüchten. Denn Erzählen bedeutet für ihn eine „Hinwendung vom Allgemeinen zum Besonderen, zum Einzelfall" (Lüscher 2020a: 11). Im Erzählen komme für ihn der Einzelfall zu seinem Recht (Lüscher 2020a: 12); denn darin dürfe und solle das Individuelle und Kontingente, das die lebensweltliche Erfahrung ausmache, anstelle sinnstiftender Wesenheiten und allgemeingültiger Begriffe erscheinen. Grundlage von Lüschers Bekenntnis zum Narrativen ist seine „ontologische Grundannahme, dass die Wirklichkeit auf kontingenten Individuen und ihren Differenzen und nicht aus Allgemeinheiten aufgebaut ist" (Lüscher 2020a: 55). Das Erzählen hingegen böte die Möglichkeit, dass in ihm „das Vage im Vagen bleiben darf, das Chaos ungeordnet, die Zerrissenheit nicht überwunden, sondern gelebt werden darf" (Lüscher 2020a: 58).

Wesenhaftes und Engagement stehen sich hier, wie schon die Kontroverse um Staigers Rede, Jost Hermands Äußerungen und auch der Streit zwischen Lüscher und Stamm gezeigt haben, einmal mehr gegenüber. Denn Engagement bedarf einer kritischen Zeitgenossenschaft und kristallisiert sich am konkreten Fall mit seinen spezifischen Kontexten. Statt sich auf Gleichnishaftes zu richten, zielt engagiertes Schreiben auf systemkritische Dimensionen. Lüschers Kritik gilt sowohl in seinen Essays als auch in seinem literarischen Schreiben den Systemen des Kapitalismus, an denen u.a. auch die Literatur wesentlichen Anteil habe: In seinem Essay *Ins Erzählen flüchten* identifiziert Lüscher – wie er selbst zugibt recht schematisch – zwei Weltbetrachtungsweisen: Die eine enthält die bereits beschriebene Idee einer narrativen Kultur (Lüscher 2020a: 81), in der anderen herrsche der Kapitalismus, der alles unter das Diktum der Messbarkeit stelle (Lüscher 2020a: 83). Er betreibe eine „Durchökonomisierung" (Lüscher 2020a: 59) der Lebenswelt, an deren Durchsetzung Geschichten bzw. Erzählungen maßgeblichen

Anteil hätten. Es zeigt sich deutlich, dass Lüscher einen umfassenden Begriff von dem hat, was „Geschichten“ oder „Erzählungen“ sind. Denn er rechnet zu ihnen nicht nur den Mythos und jede andere Form künstlerischer Sprachäußerung, sondern auch die Geschichten der Werbung, der Ökonomie, der Politik und jede Interpretation von wissenschaftlich erhobenen Daten, die als Verkürzungen des Lebensweltlichen auf der Basis ökonomischer Interessen der „Logik des Wettbewerbs“ (Lüscher 2020a: 65) folgten. Durch sie werde die Welt leicht konsumierbar, unanstrengend und gut verdaulich (Lüscher 2020a: 66). Lüscher zählt demnach auch alles dazu, was Roland Barthes unter *Mythen des Alltags* fasst, und stellt sich damit – ohne den französischen Philosophen namentlich zu nennen – in die strukturalistisch-semiologische Denktradition. Lüscher gelangt dabei zu der Schlussfolgerung: „Wir haben ganz offensichtlich die falschen Geschichten und wir erwarten das Falsche von ihnen“ (Lüscher 2020a: 64). Während die falschen Geschichten den Kapitalismus beförderten, führten die richtigen Geschichten zu einer „narrativen Gesellschaft“, die Lüscher als Gegengewicht zur „quantitativen Blendung“ (Luscher 2020a: 66 f.) kapitalistischer Geschichten betrachtet. Und dieser Weg führe einzig über polymythische Erzählungen, aus denen sich nur durch ihren Vergleich mit anderen Erzählungen verlässliches Wissen erlangen lasse; nicht aus einer einzelnen Erzählung allein also, sondern aus einem „narrativen Netz“ (Lüscher 2020a: 69), bestehend aus miteinander in Beziehung gesetzten Erzählungen von Einzelfällen. Lüschers Idee von der Summe des Erzählten zielt folglich auf die Erfassung der Welt in ihrer Vielfalt, nicht auf Ideale zu ihrer Besserung. In der Immersion sieht Lüscher folglich keine kathartische Funktion, sondern eine Verblendung durch emotionale Nähe, die das kritische Bewusstsein außer Kraft setze. Ihre Konjunktur in der Gegenwart sei zum einen als Kompensationsversuch eine „Folge des Abstraktheitsschadens, den die Durchökonomisierung der Welt verursacht“ habe, zum anderen sei es eine Strategie von Erzählungen, die ganz dem Wettbewerb und der Marktlogik folgten (Lüscher 2020a: 71). Stattdessen sei ein „Oszillieren zwischen Hermeneutik und Präsenz“ sein ästhetisches und erkenntnistheoretisches Ideal (Lüscher 2020a: 74). Ein sprachliches Mittel der Distanzwahrung ist für Lüscher die Ironie (Lüscher 2020a: 76). Das Einfühlen hält Lüscher hingegen für einen korrumpierenden, da die reflektierende Distanz aufgebenden Akt.

Mit seiner Kapitalismuskritik reiht sich Lüscher in eines der zentralen Themenfelder von Schweizer Autor:innen mit Blick auf ihr Land ein: Wiederholt wird von diesen der Stellenwert des Geldes und das florierende Banken- und Finanzsystem reflektiert. Neben Friedrich Dürrenmatt, in dessen Texten das Motiv des Geldes eine deutliche Spur hinterlassen hat, fragte z. B. auch Max Frisch in seinem Fragebogen zum Thema „Geld“ nach dem Sinn der monetären Fixierung: „Haben Sie einmal eine Banknote mit dem Porträt eines großen Dichters oder eines großen Feldherrn, dessen Würde von

Hand zu Hand geht, angezündet mit einem Feuerzeug und sich angesichts der Asche gefragt, wo jetzt der verbürgte Wert bleibt?“ (Frisch 1977: 133). Und Urs Widmer hat sich nicht nur in seinem Erfolgsstück *Top Dogs* (1997), sondern auch in seinem Essay *Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück* (2002) mit den Problemen der Geldgesellschaft und entfremdeter Arbeit auseinandergesetzt. Während jedoch Widmer in globaler Perspektive eine pessimistische Sicht auf die Rolle des Geldes und die autoritären Strukturen einer an faschistischen Denkprinzipien orientierten Marktwirtschaft in den Vordergrund rückt (Widmer 2002: 24 f.), konzentriert sich Lüscher in seinem 2014 erschienen Essay *Über Geld* auf den individuellen pekuniären Umgang. Er entwirft darin die Idee, Geld gebe, bei richtigem Gebrauch, Raum für die Frage nach der „Existenz-wozu“. Es schaffe somit einen Möglichkeitsraum, der sich jenseits der Sorge um das Notwendigste und diesseits der Abhängigkeit von der Faszinationskraft des Geldes zeige (Lüscher 2014: 197 f.). Es sollte zu Freiheit, nicht zu Abhängigkeit führen. Eine solche Freiheit erlangt in seiner Katastrophennovelle *Frühling der Barbaren* allerdings keine der von ihm entworfenen Personen.

4. Frühling der Barbaren *im Kontext traditionell Schweizerischer Diskurse*

Lüschers *Frühling der Barbaren* basiert auf der Annahme eines jederzeit möglichen Zivilisationsbruchs. Erzählt wird die „Vision einer systemsprengenden Apokalypse“ (Lischeid 2021: 172), hervorgerufen durch einen Crash des Finanzsystems englischer Banken. Geschildert wird diese dystopische Geschichte von einem Insassen einer Nervenheilanstalt mit Namen Preising auf einem Spaziergang mit seinem Mitinsassen, dem Ich-Erzähler der Geschichte. Dazwischen schaltet sich wiederholt eine auktoriale Erzählstimme ein, durch die u.a. Rückblenden und Vorausdeutungen in Preisings Dystopie eingewoben werden. Die auktoriale Erzählstimme und der Ich-Erzähler kommentieren zudem Preisings Geschichte und seine Person auf ironische Weise. Die entscheidende Frage, so Lüscher, die sich der Leser durch diese Erzählanlage permanent stellen solle, sei: „Wer erzählt hier eigentlich wem was zu welchem Zweck?“ (Lüscher 2020a: 75) Dieses Vorgehen solle der Herausbildung der von Lüscher kritisierten Monomythen (Lüscher 2020a: 67) entgegenwirken.

Preising, der reiche, aber für den ökonomischen Betrieb wenig talentierte Erbe eines Weltunternehmens, befindet sich zur Zeit des Finanzcrashs in einem tunesischen Luxusresort in einer Wüstenoase, wohin ihn der Leiter seines Unternehmens Prodanovic in Urlaub geschickt hat, damit er das Tagesgeschäft der Firma nicht störe. Zur gleichen Zeit weilt dort eine große

Hochzeitsgesellschaft bestehend aus englischen Bankern und ihren Familien. Innerhalb dieser Gruppe treffen antibürgerliche Alt-Linke mit der jungen, in die globalen ökonomischen Strukturen tief verwobenen Generation aufeinander. Als der Finanzcrash eintritt, eskaliert die Lage im Resort in kürzester Zeit und gerät zu einem Inferno, dem Preising aufgrund seiner privilegierten Stellung als Schweizer ‚glücklich' entkommt.

Die unerhörte Begebenheit der Novelle liegt in der Untätigkeit Preisings. Er ist ein durch und durch passiver ‚Held', eine Eigenschaft, die ihm nicht zuletzt erst durch seine hohe Finanzkraft möglich wird. Sie erwirkt, dass stets andere an seiner Statt handeln. Allein die Existenz des Geldes und das Versprechen, das mit der Solvenz einhergeht, steuert das, was mit Preising geschieht. Der Herrschaftsgestus, der aus der Finanzkraft entspringt, nimmt dabei zwei Formen an, die beide an eine entpsychologisierte Indifferenz gekoppelt werden und sich zum einen in der überheblichen Maßlosigkeit der Banker vor der Katastrophe und ihrem ausführlich beschriebenen dekadenten Verhalten im Luxusressort sowie zum anderen in Preisings lethargisch-tatenloser „Teilhabe" an den Geschehnissen offenbaren. Zum Vergleich sei an einen anderen Text erinnert, der in der Literatur der Schweiz nahezu prototypisch für die Macht und unerbittliche Grausamkeit der Finanzkraft steht: Friedrich Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* (1956). Der für Dürrenmatt typischen hermetischen Entwicklung im Stück wird ein psychologisches Momentum beigestellt: die einstige Verleumdung und Demütigung Claire Zachanassians durch ihren früheren Geliebten Ill (Dürrenmatt 1985: 46 f.). Dieser Beweggrund dient als motivationale Erklärung für ihren Rachefeldzug, in dem sie selbst als seelisch und körperlich Verstümmelte auftritt (Dürrenmatt 1985: 49). Von derart menschlich-emotionalen Beweggründen bleibt die Finanzkraft in Lüschers *Frühling der Barbaren* unberührt, die in der Person Preisings und seinem Unternehmen bis zuletzt unbeeindruckt weiterexistiert – oder urplötzlich verschwindet, wie für die englischen Banker nach dem globalen Finanzcrash.

Lüscher reiht seine Novelle in eine lange Tradition der Katastrophenliteratur in der Schweiz ein (vgl. Utz 2013), wobei sich im finalen Fiasko keine Sintflut, kein typisch Schweizerischer Lawinenabgang oder andere Naturgewalten der Oase bemächtigen. Wie eine Naturgewalt brechen stattdessen in der Erzählung die barbarischen Bänker nach Essens- und Getränkeentzug über die Oase herein, in der sie ein Inferno, eine „Katastrophe aus Feuer und Blut" (Lüscher 2015: 114), entfachen und den Bademeister sowie ein Kamel, eine Hündin und ihre Welpen (*pars pro toto* für die Natur) auf martialische Weise töten (Lüscher 2015: 117). In dieser Szene kulminiert der bereits zuvor erkennbare moralische und kulturelle Kohärenzverlust, der nun abrupt zur völligen Erosion zivilisatorischer und gesellschaftlicher Verbindlichkeitsstrukturen

führt.[5] Dabei wird, trotz der gezielt konstruierten Ausnahmesituation, in der Novelle auch deutlich, wie eng die verschiedenen Bereiche des alltäglichen Lebens vom ökonomischen Beziehungsgeflecht durchzogen sind (vgl. Nesselhauf 2014: 87).

Lüschers Erzählung nimmt auf eine Vielzahl nationalliterarischer Aspekte Bezug, die traditionell zu den Diskursen über die Schweiz in der Schweiz zählen. Sie bilden in ihrem Verbund ein bereits vielfach von Schweizer Literaten kritisiertes mythisches Selbstverständnis von der Schweiz, das u.a. aus der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen „Igelhaltung" des Lands gegenüber Hitler-Deutschland während des Zweiten Weltkriegs und der daraus resultierenden ökonomisch privilegierten Situation der Schweiz nach dem Krieg resultiert(e). Erst spät und zögerlich kam es zu einer Auseinandersetzung mit den eigentlichen Gehalten dieser ‚Neutralität', wobei gerade das Paktieren, die politischen Arrangements und wirtschaftlichen Kompromisse sowie die inhumane Flüchtlings- und Asylpolitik der Schweiz zu Tage befördert wurden (vgl. Sigrist 1986). An diesem Bewusstwerdungsprozess waren Schweizer Schriftsteller maßgeblich beteiligt.

Max Frisch beschreibt in seinem Essay *Das Schlaraffenland, die Schweiz* 1946 die während des Zweiten Weltkriegs privilegierte Situation der Schweiz wie folgt:

> Sieben Jahre lang waren wir gefangen, und ich könnte erzählen, wie wir an der Enge dieser Jahre litten, als der deutsche Ring um uns lag, oder davon, was in diesen Jahren geleistet wurde. Aber danach hat mich von zehn Leuten, die ich sprach, kaum einer gefragt. Wir sind nun einmal, nach Gottes unerforschlicher Laune, ein Land des Glücks, vor allem des eßbaren Glückes, ein Schlaraffenland mit Butter und Käse, mit Matterhorn und Freiheit, die auf den Alpen wächst, mit Schokolade, mit Kaffee und Speck. . .
>
> (Frisch 1976: 312)

Deutlich erkennbar ist in der zitierten Passage, dass Frisch in diesem Text aus dem Jahr 1946 selbst noch den ‚Mythos Schweiz' als das in die Enge getriebene, hilfsbereite, aber kleine Land, das sein Menschenmöglichstes getan habe, reproduziert. Später wird er harschere Kritik an eben jenen Landesmythen üben (vgl. Frisch 1991).

Preisings voller Frühstückstisch in Lüschers *Frühling der Barbaren* an jenem Morgen in der Oase, als die Hotelchefin Saira den englischen Gästen nur

5 Dass sich gesellschaftlich lang etablierte Verbindlichkeitsstrukturen auflösen, zeigt das Beispiel des abrupten Endes der fünfunddreißig Jahre dauernden Ehe von Pippa und Sanford dadurch, dass die junge Jenny angesichts der finanziellen Katastrophe in Sanfords Anstellung an der Universität eine finanzielle Absicherung sieht, ihn verführt und zur Trennung von Pippa ermuntert (Lüscher 2015: 103 f.).

ein Fladenbrot und etwas Aufstrich sowie Kaffee anbietet, weil ihre Kreditkarten aufgrund der inflationären Umrechnungskurse gesperrt sind (Lüscher 2015: 94 f), erinnert an Frischs Schlaraffenlandzuschreibung. Zusammen mit Preisings exklusiver Rettung aus der Oase bringt Lüscher damit zum Ausdruck, dass die Schweiz auch dann noch unberührt bleibe, wenn die europäische Sicherheitsblase platzt und die Barbarei in die zunächst gemeinsam geteilte Oase einbricht.

In einem Interview hat Jonas Lüscher seine eigene Angst während der Finanzkrise 2008 wie folgt beschrieben: „Damals gab es schon Abende, wo man ins Bett ging, und nicht genau wusste – so zu Beginn des Jahres 2008 – [. . .]: Ist das Geld morgen überhaupt noch was wert oder gehen wir zurück zu Tauschgeschäften? Das war eine sehr sehr dramatische Lage.“ (Lüscher 2020b: 47:26–47:47) Unter diesem Gesichtspunkt ließe sich *Frühling der Barbaren* auch als Selbstversicherung des ‚Sonderfalls‘ und der schweizerischen Unantastbarkeit lesen. Denn schließlich ist die Schweiz längst integraler Bestandteil eines globalen Finanzsystems. So hat z. B. Hugo Loetscher bereits 1982 in seiner Antrittsvorlesung an der City University of New York kritisch kommentiert: „wenn unter ‚Sonderfall‘ verstanden wird, wie es geschieht, daß auf der einen Seite die Schweiz ist und auf der anderen die Weltgeschichte, dann ist ein solcher Ausdruck äußerst fragwürdig, vor allem hat es nichts mit einer Schweiz gemein, deren Wirtschaft nur als Teil der Weltwirtschaft funktioniert.“ (Loetscher 1984: 275 f.) Und Pia Reinacher konstatiert für die Jahrtausendwende eine vehemente Bedrängung des helvetischen Isolationsfurors aufgrund „supranationaler Verflechtungen“ und „ökonomischer Abhängigkeiten“ (Reinacher 2003: 58 f.). Zwar wird in Lüschers Novelle vom Staatsbankrott eines einzelnen Landes erzählt, jedoch zeigen die Auswirkungen, die dieser Bankrott allein auf die Existenzbedingungen des Luxusresorts hat, die internationalen Vernetzungen des kapitalistischen Systems. Dass die weltwirtschaftlichen Auswirkungen der Ereignisse in der Erzählung nicht konsequent zu Ende geführt werden, legt offen, dass es sich bei Lüschers Novelle weniger um eine ökonomische, sondern primär um eine moralische Erzählung handelt, in der das Fehlen von Geld zu Unmoral und Unmoral zu Barbarei führt.

In der Novelle gibt es zwei Welten, die in sich jeweils polar angelegt sind: zum einen die Welt der Anstalt, in der sich Preising und der Erzähler befinden. Ihr gegenüber steht die externe Wirtschaftswelt, die nur einmal mit dem Besuch von Prodanovic, dem Leiter von Preisings Firma, in die Anstalt ‚eintritt‘. Zum anderen das Luxusresort in Tunesien aus Preisings Erzählung, dem die afrikanische Wüste kontrastiv gegenübergestellt wird. Es handelt sich also bei Anstalt und Resort um zwei zunächst abgeschottete Orte. Doch von Beginn an ist zumindest das Resort deutlich von unwirtlichem Land umgeben, nicht nur was die natürlichen Gegebenheiten der Wüste betrifft,

sondern auch was die finanzielle Situation der dem europäischen Kapitalismus ‚dienenden' Bevölkerung in Tunesien anbelangt. Dies lässt parabolische Rückschlüsse auf die Beschaffenheit jener anderen Außenwelt außerhalb der Anstalt zu, in der die Herrschaft eines fühl- und erbarmungslosen Marktgeschehens zu vermuten ist. Sowohl beim Resort als auch bei der Anstalt handelt es sich folglich zunächst um Orte der Neutralität und der Freiheit. Oder eben um zwei Gefängnisse, wie Dürrenmatt sagen würde: „Weil alles außerhalb des Gefängnisses übereinander herfiel und weil sie nur im Gefängnis sicher sind, nicht überfallen zu werden, fühlen sich die Schweizer frei, freier als alle Menschen, frei als Gefangene im Gefängnis ihrer Neutralität." (Dürrenmatt 1997: 19 f.) Um in einem Gefängnis frei sein zu können, so führt Dürrenmatt in seiner Rede auf Vaclav Havel 1990 weiter aus, müssten die Gefangenen zugleich ihre eigenen Wärter sein, denn die Wärter seien in Gefängnissen die einzige Personengruppe, die zugleich gefangen und frei sei. Das aber erfordere eine Haltung der Untätigkeit.[6] Den Oasenbesuchern in Lüschers Novelle kommt allerdings, wie der Einbruch des Finanzcrashs deutlich macht, nicht einmal die unfreie Freiheit der Dürrenmatt'schen Schweiz zu. Gleiches gilt für die Insassen der Nervenheilanstalt, die gerade nicht ihre eigenen Wärter sind.

In der Kritik der Schweizer Intellektuellen an ihrem Land wird wiederholt das Nichtstun, das an die ‚Neutralitätsmaxime' gekoppelt ist, als Grundbedingung für das Unberührtbleiben der Schweiz von allen Weltkatastrophen vorgestellt. Am pointiertesten hat dies sicherlich Hugo Loetscher in seinem Essay *Wenn der Liebe Gott Schweizer wäre* ausgedrückt. Darin schreibt er: „Wenn der Liebe Gott Schweizer gewesen wäre, würde er heute noch auf den richtigen Moment warten, um die Welt zu erschaffen." (Loetscher 1984: 13) Und Paul Nizon hat in seinem *Diskurs in der Enge* (1990) davon gesprochen, dass sich die Schweizer Eidgenossenschaft „jede Ambition auf weltgeschichtliche Abenteuer oder Partizipation aus Selbsterhaltungsgründen strikte versagt" (Nizon 1990: 147). Er hat darin die Begründung für das Fehlen großer Kunstzentren in der Schweiz gesehen:

> Ein Land, das sich aus den Weltkonflikten heraushält, aber mehr als das: sich bewußt das Weltgeschehen und damit in der Konsequenz die Geschichte vom Leibe hält –, ein solches Land kann natürlich nur schwer jenes weltbedeutende Schicksalsklima kristallisieren, das wir als Voraussetzung für wesentliche Kunstzentren bezeichnet haben. Es droht vom Bewässerungsstrom der Geschichte umgangen, wer weiß – vielleicht brackig zu werden.
>
> (Nizon 1990: 147)

6 Vgl. das Beispiel der ehrgeizlos herumgehenden Seele des Odysseus als Bild für das Dasein der Schweizer (Dürrenmatt 1997: 31 f.).

Nizon spielt unter Anwendung der Idee des Brackig-Werdens mit einem weiteren Schweizer Mythos, der ebenfalls mit der Neutralitätsidee verbunden ist: jenem von der (auch moralischen) Reinheit der Schweiz. Allerdings kehrt er die Idee um, indem gerade die Abschottung zur Gefahr der Verschmutzung führe, da jede Reinigung durch Frischwasser ausbliebe.

In ähnlicher Weise hat Lüscher sich in seinem Angriff auf Stamm gegen dessen Ausschluss des politischen aus der Literatur verwehrt, indem er Stamms Position als Versuch der Abschottung und der Reinhaltung von Literatur verstand. Alltägliches und Politisches als Schmutz zu betrachten, der die Literatur verunreinige, das ist durchaus eine Ansicht, die sich im Schweizerischen Kontext von den Debatten um Emil Staigers Zürcher Kloakenschelte herschreibt und somit diese Sicht auf Literatur unkritisch reproduziert. Dass es in diesem Sinne nicht gelte, die Kunst rein zu halten, diese Ansicht vertritt Lüscher auch in seiner Poetikvorlesung *Ins Erzählen flüchten*: In der Literatur dürfe, so führt Lüscher darin aus, „das Schmutzige, das Zweideutige emphatisch begrüßt werden" (Lüscher 2020a: 58). Im Gegensatz zur Philosophie, die sich „durch den ganzen vergänglichen, unklaren, unlogischen Schmutz" grabe (Lüscher 2020a: 79), um zur Wahrheit zu gelangen. Doch die Wahrheit, so Lüscher, sei „nicht da draußen, sie wird vielmehr erfunden als gefunden" (Lüscher 2020a: 80).

5. Schlussbemerkung

Es konnte an einigen ausgewählten Beispielen gezeigt werden, dass Lüscher in seiner Novelle vor der Folie einer vermeintlich globalen Finanzkrise zentrale innerschweizer Themen verhandelt. Dabei kommt der Schweiz erneut die dem Land traditionell zugeschriebene Rolle als verschontes ‚Schlaraffenland' zu. Preising als ihr Stellvertreter übernimmt die Position des Beobachters. Ein solcher bildet, wie Peter Utz gezeigt hat, die Voraussetzung der Katastrophe im Sinne kulturell geprägter Wahrnehmung (Utz 2013: 95). „Die Schweiz" blickt also erneut „von der neutralen Zuschauerbank aus" auf die Entwicklungen in der Welt, eine Perspektive, die es der Schweiz traditionell ermöglichte, sich als Nation „in der Auseinandersetzung mit den Nachbarn aus[zu]härten" (Utz 2013: 18). Diese „Zuschauerdramaturgie" (Utz 2013: 95) wiederholt auch Lüscher in *Frühling der Barbaren*, wenn er die Katastrophe an den Grenzen der Schweiz Halt machen lässt. Er tut dies ungeachtet der Warnung vor einem „chauvinistischen Insel-Kult" (Burger 1987: 242), die bereits Teil der innerschweizer Debatten war.

Die von Lüscher gewählte Erzählanlage dient der Kontrastierung der Katastrophe, reiht die Novelle jedoch auch in die literarische Tradition „einer

in sich erstarrten Zuschauerschweiz, die zur ganzen Welt Distanz hält" (Utz 2013: 94), ein. Dies trägt mit Blick auf die Katastrophe zur Konsolidierung der Schweiz bei. Denn weder von einer ökonomisch bedingten Apokalypse noch von einer systematischen Erneuerung – wie es das Motto des Historikers Frank Borkenau nahelegt – wird erzählt: weder vom „totalen Weltenbrand" noch von der „große[n] Katharsis" (Lüscher 2015: 97). Vielmehr handelt es sich um eine parabelhafte Erzählanlage, die mit Blick auf die Verschonung der Schweiz vorglobale Züge aufweist. Lüschers Novelle reproduziert jedoch nicht einfach die mythischen Bilder. Denn die Handlungslosigkeit, die Preising zeigt, wird stetig von einer radikal kalkulierenden, aber unsichtbar bleibenden Handlungsmacht – verkörpert in der schattenhaften Figur des Prodanovic – begleitet. Auf dieser ökonomischen Machtebene wird für den maximalen Profit auch Kinderarbeit in Kauf genommen (Lüscher 2015: 122 f.).

Insofern schwelt in Lüschers Novelle hinter den innerschweizer Thematiken die Übermacht der globalen Ökonomie, als deren zentraler Antreiber nun ein Schweizer Unternehmen erscheint. Das vorhandene Kapital wird jedenfalls an keiner Stelle zu einer „Existenz-wozu" genutzt (Lüscher 2014: 197 f.), die Lüscher als essentielle Aufgabe mit einer über das Notwendige hinausgehenden Solvenz verbindet. Einen nationenbildenden Zug erhält die Novelle also lediglich in negativer Hinsicht. Und so lässt sich anhand von Lüschers Novelle gerade die Frage nach der Möglichkeit von Engagement in undurchsichtig und unkontrollierbar gewordenen, globalen, kapitalistischen Schattensystemen stellen. Denn die konkret fassbaren Kontexte bezieht die Novelle aus vorglobalisierten Zeiten und mythisch-nationenbildenden Erzählungen, die sich selbst längst überholt haben. Lüschers post-engagiertes Engagement läge dann im Aufzeigen dieser für echtes Engagement notwendigen, aber verlorenen Greifbarkeit der Kontexte.

Bibliographie

Primärliteratur

Dürrenmatt, Friedrich: *Die Schweiz – ein Gefängnis. Die Havel-Rede*. Zürich: Diogenes 1997.

Enzensberger, Hans Magnus: „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend". In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 187–197.

Dürrenmatt, Friedrich: *Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie*. Zürich: Diogenes 1985.

Frisch, Max: „Das Schlaraffenland, die Schweiz". In: ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. 2. Hg. Hans Mayer/Walter Schmitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 312–318.

Frisch, Max: „Fragebogen: Geld“. In: Dieter Bachmann (Hg.): *Fortschreiben – 98 Autoren der deutschen Schweiz*. Zürich/München: Artemis 1977, S. 129–133.
Frisch, Max: *Schweiz als Heimat?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
Loetscher, Hugo: „Ein Schriftsteller in- und außerhalb der Schweiz“. In: ders.: *Das Hugo Loetscher Lesebuch*. Hg. Georg Sütterlin. Zürich: Diogenes 1984, S. 268–284.
Loetscher, Hugo: „Wenn der liebe Gott ein Schweizer wäre“. In: ders.: *Das Hugo Loetscher Lesebuch*. Hg. Georg Sütterlin. Zürich: Diogenes 1984, S. 11–14.
Lüscher, Jonas: „Über Geld“. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 210 (Juni 2014), S. 188–198.
Lüscher, Jonas: *Frühling der Barbaren. Novelle*. München: btb [2]2015.
Lüscher, Jonas: „Literatur darf und kann fast alles“. In: *Tages-Anzeiger* (27.10.2016).
Lüscher, Jonas: *Ins Erzählen flüchten. Poetikvorlesung*. München: C.J. Beck 2020a.
Lüscher, Jonas: „Jonas Lüscher: Frühling der Barbaren“ (06.11.2020b), URL: https://www.youtube.com/watch?v=g3heaTQntE4 (letzter Zugriff: 10.3.2022).
Nizon, Paul: *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*. Hg. u. mit einem Vorw. v. Peter Henning. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
Stamm, Peter: „Mein Kerngeschäft besteht aus Nichtstun“. In: *Tages-Anzeiger* (21.10.2015).
Stamm, Peter: „Lieber Jonas Lüscher!“ In: *Tages-Anzeiger* (27.10.2016)
Widmer, Urs: *Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück*. Zürich: Diogenes 2002.

Sekundärliteratur

Burger, Hermann: „Schweizer Literatur nach 1968“. In: ders.: *Als Autor auf der Stör*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 219–242.
Hermand, Jost: „Allmähliche Entzauberung. Emil Staiger und die Marburger Junggermanisten der frühen Adenauer-Ära“. In: Joachim Rickes/Volker Ladenthin/Michael Baum (Hg.): *1955–2005: Emil Staiger und die Kunst der Interpretation*, Bern et al.: Peter Lang 2007, S. 43–58.
Kugler, Hansruedi: „Nun werfen sie sich Verrat an der Literatur vor“. In: *St. Galler Tagblatt* (29.10.2016).
Kunz, Tanja Angela: „Die Moral der ‚Abwässer‘: Emil Staigers Kloakenschelte und Hugo Loetschers Antizipation einer ironischen Gleichung“. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 27 (2018): *Schöne Scheiße. Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur*, S. 5–27.
Lischeid, Thomas: „Krisen simulieren, Krisen erzählen. Zum Themenbereich der Großen Finanz- und Wirtschaftskrise 2007ff am Beispiel aktueller simulationistischer Literatur von Nah-Zukunft-Szenarien“. In: Iuditha Balint/Thomas Wortmann (Hg.): *Krisen Erzählen*, Paderborn: Brill/Fink 2021, S. 165–184.
Michel, Karl Markus: „Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These“. In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 169–186.
Nesselhauf, Jonas: „SpielGeldSpiel – Der Spekulant als Reflektionsfigur [sic] in der deutschen Gegenwartsprosa“. In: *Germanica* 55 (2014): *La prose allemande*

contemporaine, URL: https://journals.openedition.org/germanica/2665?lang=de (letzter Zugriff: 10.3.2022).

Reinacher, Pia: *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München/Wien: Nagel & Kimche 2003.

Scholl, Anne-Sophie: „Im Sandkasten der Schriftsteller". In: *Aargauer Zeitung* (30.10.2016).

Sigrist, Christoph: „Nationalliterarische Aspekte bei Schweizer Autoren". In: Ludwig Fischer (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik bis 1967*, München: dtv 1986, S. 651–671.

Spoerhase, Carlos: „Kontroversen: Zur Formlehre eines epistemischen Genres". In: *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*. Ralf Klausnitzer/Carlos Spoerhase (Hg.). *Zeitschrift für Germanistik* NF Bd. 19 (2007), S. 49–92.

Staiger, Emil: „Literatur und Öffentlichkeit. Eine Rede von Emil Staiger". In: *Neue Zürcher Zeitung* (20.12.1966); URL: https://static.nzz.ch/download/pdf/Emil_Staiger_Rede.pdf; Tondokument: URL: https://static.nzz.ch/audio/emil_staiger.mp3 (letzter Zugriff: 10.3.2022).

Utz, Peter: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, München: Fink 2013.

Verantwortungslosigkeit und gesellschaftliche Verantwortung in Uwe Timms Romanen *Kopfjäger* (1991) und *Vogelweide* (2012)

Monika Albrecht (Vechta)

Abstract: Für wenige Schriftsteller ist politisches Engagement der Literatur über die Jahrzehnte hinweg so unverhandelbar geblieben wie für Uwe Timm. In diesem Sinne lässt sich auch sein aus der 1968er Bewegung entwickeltes Programm der Literatur „zwischen Unterhaltung und Aufklärung" als Grundsatz der gesellschaftlichen Verantwortung von Literatur lesen. In seinen Texten konzipiert Timm auf je unterschiedliche Weise und vor dem Hintergrund der jeweiligen sozialpolitischen Situation Figuren, an denen in der Gesellschaft wirksame Mechanismen und Strategien des Ausblendens und Verdrängens politischer und wirtschaftlicher Realitäten – das „profitfreundliche ideologische Abwehrsystem" – deutlich werden. Der Beitrag geht der Darstellung solcher Mechanismen am Beispiel des in der Tradition des Schelmenromans stehenden Romans *Kopfjäger* (1991) und des als Liebesgeschichte rezipierten Romans *Vogelweide* (2012) nach.

Keywords: Uwe Timm, Chaos, Joseph Vogl, 1968, Engagement

1. Einführung

In Teilen von Literaturkritik und -wissenschaft wird an der Legende festgehalten, dass Uwe Timm, Angehöriger der 68er-Generation und aktiv in der Studentenbewegung, „im Laufe der Jahre ein immer distanzierteres Verhältnis" (Mohr 2010) dazu entwickelt habe. In diesem Sinne wurde spätestens der Roman *Rot* aus dem Jahr 2001 – mit der Prognose „Es gibt kein Danach" (Durzak 2005: 66) – als endgültige Grabrede auf die Ideale der Studentenbewegung gelesen. Erzähler- und Figurenperspektiven mit der Position des Autors verwechselnd, waren viele bereitwillig der Sicht des Protagonisten Thomas Linde gefolgt, wenn er mehr als einmal desillusioniert und wie in seiner „eigenen verstaubten Lektürevergangenheit" (Timm 2001: 47) in der Wohnung eines verstorbenen Genossen sitzt. Formulierungen wie „Altpapierlager linker Literatur" (Timm 2001: 58) wurden immer wieder zitiert, die Ironie in solchen „Altpapier"-Szenen blieb jedoch unbemerkt. Denn zwar stehen tatsächlich „Marx" und „Marcuse" am Anfang einer Aufzählung der Autoren in dem vermeintlichen „Altpapierlager", doch wird die Reihe der Theoretiker über „Althusser" und „Bourdieu" bis in die Erzählgegenwart und zu dem an der Universität Witten/Herdecke lehrenden Soziologen „Dirk Baecker"

(Timm 2001: 47) fortgeführt, der gut zehn Jahre jünger ist als der Fiktion nach die Altlinken in dem Roman. Wie bei diesem Genossen Aschenberger in dem Roman *Rot* lässt sich auch bei dem kritischen Zeitgenossen Uwe Timm von einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Ideengeschichte, Theoriebildung und allgemeiner der jeweils aktuellen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklung ausgehen. Daher geht auch die seit Jahrzehnten unter verschiedenen Vorzeichen immer wieder neu geführte Klage der Literaturkritik über eine unpolitische Gegenwartsliteratur (z. B. Schirrmacher 2011) an dem Schriftsteller Uwe Timm vorbei. Die Hoffnung der 68er, mit Literatur gesellschaftliche Veränderung zu bewirken, hat er zwar tatsächlich weitgehend aufgegeben, nicht jedoch seine Position aus dieser Zeit, dass Literatur „zwischen Unterhaltung und Aufklärung" (Timm 1970: 79) anzusiedeln ist. Dabei gestaltet sich „Aufklärung" in seinen Texten durch die Jahre naturgemäß anders als in den 1970er Jahren (Albrecht 2015: 2013), wie ja auch die Terminologie der jeweiligen Zeit angepasst ist. Während also beispielsweise der Protagonist Ullrich Krause am Ende des Romans *Heißer Sommer* (1974) als Zielgruppe seiner künftigen Aktivitäten noch die Arbeiterklasse benennt (vgl. bes. Timm 1985: 300), spricht dieselbe Figur Jahrzehnte später als pensionierter Studienrat in der Novelle *Freitisch* (2011) von „den sogenannten bildungsfernen Schichten" (Timm 2011: 116).

Vor allem nach der Wiedervereinigung und mit dem weiteren Erstarken des Neoliberalismus bedeutet literarische „Aufklärung" bei Timm insbesondere eine Auseinandersetzung mit jenen gut funktionierenden Mechanismen und Strategien des Ausblendens und Verdrängens politischer und wirtschaftlicher Realitäten, die er in seiner Dankesrede bei der Verleihung des Carl Zuckmayer-Preises 2012 das „profitfreundliche ideologische Abwehrsystem" (Timm 2012) genannt hat. Fragen gesellschaftlicher Verantwortung stehen in diesem Kontext im Zentrum, vor allem jedoch Kritik an einer Verantwortungslosigkeit, die nicht zuletzt aufgrund dieses „Abwehrsystems" kaum noch als solche wahrgenommen wird. Im Folgenden soll diesen Fragen am Beispiel der Romane *Kopfjäger* von 1991 und *Vogelweide* von 2013 nachgegangen werden. In dem Roman *Kopfjäger* analysiert Timm (ähnlich wie Josef Vogl in *Das Gespenst des Kapitals*) die „Metaphysik" (Timm 1991: 360) unserer Zeit, die sich in der Umdeutung von Wirtschaftsgeschehen in scheinbar unveränderbare Naturvorgänge manifestiert. Der Roman *Vogelweide* wiederum setzt sich vordergründig mit der Macht des Begehrens im zwischenmenschlichen Bereich auseinander, wobei die Verantwortungslosigkeit dieses Begehrens, das Beziehungen in Trümmer gehen lässt, jedoch eine Parallele im Berufsleben der Hauptfigur hat. Gemeinsamer Nenner (nicht nur) dieser beiden Romane von Uwe Timm ist unter diesem Vorzeichen, dass der Autor an seinen Figuren ein breites Spektrum sozialer Beziehungen und Handlungsmöglichkeiten

auslotet, zuletzt jedoch ein einfaches Gesetz der Kausalität hervortreten lässt, das von menschlichem Handeln und von der Verantwortung für dieses Handeln.

2. *Die „Metaphysik“ unserer Zeit – Uwe Timms Roman* Kopfjäger

In *Kopfjäger* erzählt der Protagonist Peter Walter – auf der Flucht aufgrund von „Betrug und Hinterziehung“ (Timm 1991: 136), konkreter der „Unterschlagung“ (Timm 1991: 347) von „23 Millionen Mark bei Waren- und Termingeschäften“ (Timm 1991: 37) – die Geschichte seines Aufstiegs aus prekären Verhältnissen zu der lukrativen Teilhaberschaft in einer Hamburger Brokerfirma. Der in der Tradition des Schelmenromans anzusiedelnde Roman *Kopfjäger* (Petersenn 2005) spielt im Jahr der Wiedervereinigung 1989[1] und erschien 1991 – also zu einer Zeit, als die im Roman beschriebenen Wirtschaftsaktivitäten noch relativ neu waren und die Auswirkungen der „weitverbreiteten Versäumnisse in der Finanzregulierung und Finanzaufsicht“ (Admati & Hellwig 2013: 350)[2] sich gerade erst abzuzeichnen begannen. In Anspielung auf den Untertitel des Romans *Bericht aus dem Inneren des Landes* wies ein Kritiker darauf hin, was Timm damals als das wahre *Innere des Landes* identifizierte – und „was man spätestens seit dem Ende der ‚New Economy‘ nicht mehr umhinkann, als gesellschaftliches Zentrum anzuerkennen: die Wirtschafts- und Finanzwelt nämlich, die nicht mehr auf der Ebene der Waren und Güter angesiedelt ist, sondern jeglichen materiellen Korrelats beraubt nur noch mit dem Geld als abstrakter Tauschmasse zu tun hat“ (Petersenn 2005: 121 f.).

Interessanterweise prognostiziert der Roman auch die gut fünfzehn Jahre nach seinem Erscheinen eintretende Wirtschaftskrise 2007/2008.[3] Diese

1 Vgl. Timm 1991: 419: „Die Leute tanzten auf der Berliner Mauer“.

2 Hiervon ging im Rückblick auch schon die „Financial Crisis Inquiry Commission“ aus und gab in ihrem Bericht aus dem Jahr 2011 an: “widespread failures in financial regulation and supervision proved devastating to the stability of the nation’s financial markets. [. . .] More than 30 years of deregulation and reliance on self-regulation by financial institutions [. . .] had stripped away key safeguards, which could have helped avoid catastrophe” (Financial Crisis Inquiry Commission 2011: xviii).

3 Mit Blick auf die Wirtschaftskrise von 2007/2008 wird oft die Ansicht vertreten, dass niemand sie wirklich kommen sah. Wenngleich das in dieser Zuspitzung wohl nicht haltbar ist, scheint dennoch weitgehend Einigkeit darüber zu bestehen, dass „as a group, the community of economists did not foresee clearly the financial meltdown that started in 2007 and the economic recession that followed“ (Carnot et al. 2011: 302). Darüber hinaus herrschte in den Jahren vor der Krise und sogar bis zum Zusammenbruch der

Möglichkeit wird von einer Figur diskutiert, einem linken „Wirtschaftsredakteur“ (Timm 1991: 327), der zudem als Nachbar des Erzählers immer wieder die Stichworte liefert, mit denen Peter Walter die Strategien des „profitfreundlichen ideologischen Abwehrsystems“ in Gang setzen kann. Eine wichtige Rolle spielen dabei verschiedene Varianten des „Chaos“-Motivs, einschließlich der verstreuten Hinweise auf die zur Entstehungszeit des Romans vieldiskutierte sogenannte Chaos-Theorie. Schon am Anfang seines Berufswegs, als der Erzähler als Verkäufer von Lebensversicherungen noch in einer „kartonartig“ tristen „Neubauwohnung“ (Timm 1991: 162) lebte, hat er davon geträumt, ein „Konzept-Künstler der Börse [zu] werden“, ein „Kapitalbeschleuniger“, ein „Chaos-Künstler“ (Timm 1991: 167). Entsprechend zeigt er sich im Kontext seiner Brokertätigkeit immer wieder als großer Freund der Chaos-Idee – einmal, indem er die Metaphern vom „Mahlstrom des Kapitalflusses“ (Timm 1991: 348), vom „Chaos“ und „den schwarzen Löchern des Kapitalmarkts“ (Timm 1991: 81) zur Verschleierung der Unterschlagung *bewusst* einsetzt, daneben scheint ihm die metaphorische Rede von Chaos und schwarzen Löchern auch lange Zeit ermöglicht zu haben, seine Geschäftspraktiken vor sich selbst zu vernebeln. Denn zwar sind ihm, wie den meisten Menschen im Roman und in der Realität, die destruktiven Energien des Wirtschaftssystems im Grunde durchaus bewusst, in dem Roman *Kopfjäger* geht es jedoch nicht zuletzt darum, zu zeigen, warum sein Protagonist trotzdem an diesem System teilhat – ebenso wie in der Realität in mehr oder minder hohem Maß die meisten Menschen.

Das Motiv des Chaos als Metapher für das Wirtschaftsgeschehen taucht oft im Zusammenhang mit anderen Metaphern auf. Von seinem Anwalt aufgefordert, eine Antwort auf die Frage nach dem Verbleib des unterschlagenen Geldes zu formulieren, schlägt Peter Walter beispielsweise vor, es sei „in den irrwitzigen, nicht vorhersehbaren unvergleichlichen Mahlstrom des Kapitalflusses gekommen“, oder: „sozusagen in das Chaos eingegangen, verschwunden in den schwarzen Löchern des Kapitalmarkts“ (Timm 1991: 81). Das erinnert nicht zufällig an Joseph Vogls Charakterisierung der politischen Ökonomie als „Geisterkunde“ (Vogl 2011: 7), denn auch in Uwe Timms Roman *Kopfjäger* ist die entsprechende Begrifflichkeit in diesem Sinne eingesetzt. In seiner Studie *Das Gespenst des Kapitals* hat Vogl auf ein narratives

---

US-amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers im September 2008 das Narrativ der so genannten „Great Moderation“ vor – ein Konzept, das davon ausging, dass Finanzen und Wirtschaft im Grunde weitgehend stabil seien und die Welt in Zukunft weniger und sanftere Rezessionen erleben würde. Dahinter stand die Annahme, oder besser gesagt, die Illusion, wie es ein Redakteur in der *Zeit* formulierte, dass die für die Geldpolitik Verantwortlichen es seit den 1980er Jahren einfach besser wissen und das Auf und Ab der Finanzwirtschaft heute viel besser im Griff haben als früher (Faigle 2012).

Verfahren aufmerksam gemacht, mit dem Wirtschaftsgeschehnisse in Naturvorgänge umgedeutet werden – „Preisbewegungen auf den Finanzmärkten" etwa „als Strömungsturbulenzen" (Vogl 2010: 23) –, wobei diese vermeintlich natürlichen Prozesse wiederum mit menschlichen Erlebnisgrundmustern in Verbindung gebracht werden: „Die Turbulenzen der Finanzmärkte und die Zonen elementarer Gefahr spiegeln einander und prägen ein erzähllogisches Programm, das die Dynamik von Devisenkursen in ein episches Schicksalsgefüge konvertiert und sich am Einbruch des Unwahrscheinlichen misst" (Vogl 2010: 18). Die Kritik an solchen Vernebelungsstrategien zieht sich auch durch das gesamte Werk von Uwe Timm, ob der gerissene Geschäftsmann Morris in dem Roman *Morenga* seine Wirtschaftspraktiken damit beschönigt, dass er von einer „unsichtbare[n] Hand"[4] philosophiert, die „aus den eigennützigsten Motiven schließlich doch noch menschenfreundliche Taten schaffen" wird (Timm 1978: 174), oder ob der 68er Aschenberger in dem Roman *Rot* die Medienberichterstattung bereits zehn Jahre vor dem Erscheinen von Vogls Studie als „Meteorologie" bezeichnet, weil wirtschaftliche und soziale Missstände dabei „als naturgegeben" wie das Wetter dargestellt werden (Timm 2001: 350). In der Dankesrede zur Verleihung der Carl Zuckmayer-Medaille 2012 hat Uwe Timm seine Position in dieser Hinsicht folgendermaßen formuliert: „Die Paradigmen der Ökonomie sind keine Naturgesetze, wie es sich im Bewusstsein verfestigt hat, sondern sind bestimm- und veränderbar" (Timm 2012).

Weitere Abwehrstrategien kreisen etwa um die Idee eines *Anspruchs* auf den grotesk hohen Profit – in diesem Sinne spricht der Erzähler immer wieder von den Unterschlagungen als dem „schwer erarbeiteten" (Timm 1991: 324) oder „schwerverdienten Geld" (Timm 1991: 395) und bezeichnet sich selbst als „Schwerstarbeiter. Und dafür habe ich mich gut bezahlen lassen" (Timm 1991: 400) –, und vor allem lässt sich das Robin Hood-Motiv im Roman als eine fantasievolle Variante des „profitfreundlichen Abwehrsystems" lesen. Denn die Tatsache, dass er und sein Partner eigenen Aussagen zufolge „wohlgemästete Leute wie die Weihnachtsgänse ausgenommen" haben (Timm 1991: 324), bringt dem Erzähler Peter Walter auch Sympathie in der Öffentlichkeit ein. Die Stichworte „Umverteilung" (Timm 1991: 324) und „Robin Hood" fallen einige Male (Timm 1991: 34, vgl. auch 80, 324), an zwei Stellen heißt es: „Es traf ja nicht die Ärmsten" (Timm 1991: 81, 238), und tatsächlich scheint etwas Subversives darin auf, wenn ein Mann aus der Unterschicht wie Peter Walter die Problematik der Verteilungsgerechtigkeit selbst in die Hand nimmt. Zumindest vor Gericht stellt er das auch so dar, wenn er erklärt, dass sie „einfach für eine gewisse Umverteilung gesorgt [hätten], das Geld wäre

4 Ein Hinweis auf Adam Smith erfolgt bereits einige Seiten vorher, vgl. Timm 1978: 171.

so oder so verschwunden“ (Timm 1991: 324). Das Robin Hood-Motiv wird allerdings im Roman auch wieder dekonstruiert, und schnell wird deutlich, dass es sich bei Schlagzeilen in der Presse – wie etwa „Der Robin Hood in der Schwarzgeldanlage“ (Timm 1991: 80) – um das Wunschdenken von Redakteuren eines, wie es auch heißt, „kleinen linken Blättchens“ (Timm 1991: 324) handelte. Denn Peter Walter hat das unterschlagene Geld ja nicht wirklich im Sinne einer gerechteren Verteilung von Vermögen „umverteilt“, sondern alles – in der Summe zuletzt „23 Millionen Mark“ (Timm 1991: 37) – auf sein eigenes Konto überwiesen.

Gegenläufig zu der Beschreibung der Mechanismen, Strategien und Wirkungen des „profitfreundlichen ideologischen Abwehrsystems“ wird im Roman auf Ursache und Wirkung bestanden, darauf, dass es hinter allen Vernebelungen auf der einen Seite klar benennbare Verursacher gibt und auf der anderen ebenso deutlich Geschädigte. Von einer Schlüsselszene am Anfang des Romans – der Zerstörung einer historisch wertvollen und einzigartigen, also unersetzbaren Holzfigur – bis zu der rätselhaften Aussage am Ende – „Ich war angekommen, endlich“ (Timm 1991: 448) – wird in diesem Sinne ein Bogen gespannt, der einen Erkenntnisprozess nachzeichnet. Dabei geht es weniger „um moralische Läuterung“ (Germer 2012: 171) des Protagonisten und auch nicht um Selbstkritik im Sinne der Anklage „wegen Betrugs und Hinterziehung“ (Timm 1991: 136), sondern der Erzähler beginnt seine Beteiligung an dem System zunehmend klarer in den Blick zu nehmen und sich zuletzt seine Verantwortung für die Entfaltung zerstörerischer Kräfte auch einzugestehen. Denn zunächst hält er in seinem *Bericht aus dem Inneren des Landes* lange Zeit den Anschein aufrecht, dass seine Firma nur „Leute“ betrogen hat, „die einfach zu viel Geld hatten“ (Timm 1991: 197), „überflüssige Geldmittel“ (Timm 1991: 68), und „die nicht wissen, wohin mit dem Geld“ (Timm 1991: 334). Um dies durchzuhalten, hätte es allerdings klarer Regeln bedurft, „wen man“ mit Blick auf Geldanlagen „ansprechen durfte und wen nicht“ (Timm 1991: 385). Solche Regulierungen gab es in der Brokerfirma jedoch nicht. Dass es selbst in dieser Branche des Finanzkapitalismus zumindest Ansätze von verantwortungsbewusstem Handeln geben könnte, dafür steht einer der Mitarbeiter Peter Walters, unter dessen „Klienten“ zum Beispiel „keine Pensionäre“ sind, und zwar „weil er der Meinung war, spekulieren dürfe nur, wer überflüssiges Geld habe“ (Timm 1991: 232). Entsprechend achtet er darauf, „daß kein Klient mit seinem Notgroschen spekuliert“ (Timm 1991: 233). Dieser Mitarbeiter bildet allerdings in der Brokerfirma die Ausnahme, alle anderen – Peter Walter eingeschlossen – haben auch Menschen um ihr Geld gebracht und zum Teil ruiniert, die nicht in das Schema des Kapitalisten mit „einfach zuviel Geld“ (Timm 1991: 197) passten.

Den Erkenntnisprozess des Erzählers führt der Roman zuletzt vor, und zwar erzähltechnisch in einer Engführung des Motivs der Zerstörung der

unersetzbaren Holzfigur, die Peter Walter zu Beginn des Romans *unabsichtlich* verursacht, mit dem konkreten Fall der Zerstörung einer menschlichen Existenz, ebenfalls „einmalig und unwiederbringlich" (Timm 1991: 379), die er in seiner Brokertätigkeit jedoch *nicht unabsichtlich* verursacht, sondern schlichtweg in Kauf genommen hat. Mit den Fragmenten der zerbrochenen Holzfigur neben dem Laptop schreibt er zu diesem konkreten Fall: „Ich bin es, dachte ich, der an dem Unglück der Leute verdient" (Timm 1991: 384). Von der „Chaos-Theorie" ist an dieser Stelle nicht mehr die Rede, sondern im Gegenteil von dem einfachen Gesetz von Ursache und Wirkung auch und gerade in Wirtschaftszusammenhängen, von einem Verantwortlichen und von dem, *was* dieser zu verantworten hat (vgl. Albrecht 2022).

3. *Gegenwartsanalysen in Uwe Timms* Vogelweide

Wie für Peter Walter in dem Roman *Kopfjäger* liegt auch für Christian Eschenbach, den Protagonisten des mehr als zwei Jahrzehnte später erschienen Romans *Vogelweide*, die Tätigkeit in einem lukrativen Beruf zu Beginn des Romans bereits in der Vergangenheit, in seinem Fall aufgrund des Bankrotts seiner Berliner Firma, die mit dem Prinzip von Effizienz und Lean-Management arbeitete und ähnliche sieben- und mehrstellige Summen bewegte wie die von Peter Walter in dem Roman *Kopfjäger*. Der eingangs skizzierten Rezeption von Uwe Timms Werk entsprechend war es nicht überraschend, dass der Roman *Vogelweide* fast einhellig als Erzählung über (so der Titel einer Rezension) *Die Macht des Begehrens – und ihre dunkle Seite* (Mischke 2013) gelesen wurde (vgl. auch Kegel 2013; Schascheck 2013; Schröder 2013), als ein Text über „Liebe und Leidenschaft", „Verletzungen, Verzweiflung, Lust und Qual" (Hage 2013: 104), als Liebesgeschichte in der Tradition von Goethes *Wahlverwandtschaften* (Maidt-Zinke 2013: 14) oder, in der linken Presse, eher kritisch als die Geschichte von zwei Paaren und ihren bürgerlichen Klischees (Schröder 2013: 26). All dies ist sicher in dem Text zu finden – *Vogelweide* ist allerdings auch der Roman, auf den Uwe Timm in seiner Dankesrede bei der Verleihung des Carl Zuckmayer-Preises als derzeitiges *work-in-progress* anspielt, eben jener Rede also, die den Begriff des „profitfreundlichen ideologischen Abwehrsystems" einführt. Zu Beginn der Rede erwähnt Timm, dass er, um Zuckmayer noch einmal zu lesen und diese Rede zu schreiben, die Arbeit an seinem neuen Roman unterbrochen habe. Dieser Roman ist auch über den Begriff des „profitfreundlichen Abwehrsystems" hinaus in vieler Hinsicht mit den in der Rede thematisierten Gedanken zur Situation der Gegenwart verbunden und erschien dann im August des folgenden Jahres unter dem Titel *Vogelweide*. Dass Carl Zuckmayer in dem

Roman selbst auch beiläufig namentlich erwähnt wird (Timm 2013: 103), ist ein weiteres Indiz in diesem Sinne.

Der Roman *Vogelweide* erzählt die Geschichte des ehemaligen Unternehmers Christian Eschenbach, der einige Jahre nach seinem Bankrott für ein Dreivierteljahr, von März bis Oktober, auf der kleinen Insel Scharhörn in der Elbmündung als Vogelwart arbeitet, wo er die meiste Zeit allein ist, da es sich bei der Hallig um ein Naturschutzgebiet handelt. Es gibt im Wesentlichen zwei Zeitebenen: Die Gegenwartshandlung spielt Ende September 2011[5] kurz vor dem Ende von Eschenbachs Aufenthalt auf der Hallig; die andere Zeitebene des Jahres 2005 bricht als „Aufstand der Vergangenheit“ (Timm 2013: 204) gleich zu Beginn in Gestalt eines unerwarteten Telefonanrufs seiner ehemaligen Geliebten Anna in die Inselgegenwart ein. Die Vergangenheitsebene umfasst besonders die wenigen Monate der Liebesaffäre und die Ereignisse rund um die Insolvenz des Unternehmens. Ein großer Teil des Romans besteht aus Rückblenden in diese Vergangenheit, bis Anna schließlich – rund 50 Seiten vor Ende des Romans – auf einem „Pferdewagen“ (Timm 2013: 213), einem „hohen Wattwagen“ (Timm 2013: 285), auf der Hallig eintrifft. Etwa ab Beginn des letzten Romanviertels kommt auch die Zeit zwischen den beiden zentralen Ebenen noch stärker zum Tragen, wenn die Rückblenden durch Szenen aus der „Welt“ von „Menschen“ bestimmt sind, die „inzwischen – für die meisten von uns – zu einer Parallelwelt geworden ist“ (Timm 2012), wie es in der Zuckmayer-Preisrede heißt. Solche Studien sind typisch für Uwe Timm[6] und hier motiviert durch Eschenbachs sozialen Abstieg und seinen Umzug in eine kleine Wohnung in Neukölln.

Neben der Fokussierung auf die Liebesgeschichte fällt in den Rezensionen besonders auf, dass die Gleichzeitigkeit von beruflicher und persönlicher Katastrophe des Protagonisten nicht wirklich auf Neugier gestoßen ist. Der Bankrott von Christian Eschenbachs ehemals hochprofitabler Firma fällt auf den Tag genau mit dem Ende seiner Affäre mit Anna zusammen (Timm 2013: 191). Was im wirklichen Leben als eigenartiger Zufall gelten müsste, ist in einem Roman natürlich nicht zufällig – zumindest nicht in dem eines Schriftstellers, bei dem man sich darauf verlassen kann, dass er

5 Vgl. besonders den Hinweis auf den Tod von Elisabeth Noelle-Neumann, der Gründerin des Allensbacher Instituts für Demoskopie, „vor einem Jahr“, also 2010 (Timm 2013: 88). Dass die nicht namentlich genannte Noelle-Neumann für die Figur der „Norne“ genannten Leiterin eines Meinungsforschungsinstituts im Roman Pate stand, ist in der Kritik mehrfach bemerkt worden (vgl. Feßmann 2012; Löffler 2013; Schröder 2013).

6 In dem Roman *Rot* beispielsweise erzählerisch dadurch motiviert, dass der Beerdigungsredner Thomas Linde in Vorbereitung auf seine Arbeit durch die Besuche bei Hinterbliebenen verschiedene Milieus kennenlernt; Peter Walter in *Kopfjäger* kann entsprechend auf seine Zeit als Versicherungsverkäufer und noch früher als Werber von Zeitschriften-Abonnements zurückgreifen.

seinen Leserinnen und Lesern keine pseudo-postmoderne *anything goes*-Komposition zumutet. Zwar will auch Eschenbach ausdrücklich nichts in diesen Zufall hineindeuten, doch: „Dass er sich sagte, das sei Zufall, half ihm nicht" (Timm 2013: 191). Mit diesem Hinweis auf Verbindungen zwischen den beiden Erzählsträngen der Vergangenheit, dem beruflichen und dem privaten, stellt sich die Frage, inwiefern die treibende Kraft in der Liebesgeschichte und die des wirtschaftlichen Handelns zusammenhängen. Genau dies ist ein zentrales Thema des Romans: Auch in *Vogelweide* ist Uwe Timm den Mechanismen und Auswirkungen eines „ideologischen Abwehrsystems" auf der Spur, das hier – *anders* als in dem Roman *Kopfjäger*, doch in gewisser Weise *komplementär* – anhand seiner Auswirkungen auf das private Verhalten der Figuren in den Blick genommen wird.

Die deutlichste Parallele zwischen der Dankesrede zur Verleihung des Zuckmayer-Preises und dem Roman *Vogelweide* ist Timms Kritik an dem sogenannten „Lean-Prinzip" (Timm 2013: 61). In der Rede fragt Timm nach einer Gesellschaft, die „der herrschenden Wirtschaftslogik folgend, bei Bahn, Post, Energie, Wasser, Gesundheitswesen spart oder privatisiert oder privatisieren will, was nach dem Lean-Prinzip stets verbunden ist mit der Entlassung von Personal, schlechteren Service Leistungen und damit zu steigenden Preisen und höheren Gewinnen führt".[7] Mit diesen Stichworten ist ein großer Teil der beruflichen Aktivitäten der Romanfigur Christian Eschenbach umrissen, und auch einige von Timms früheren Figuren sind mit diesem Lean-Prinzip beschäftigt – durch das, wie etwa der Erzähler in dem Roman *Rot* kommentiert, beim Personalabbau Hunderte von Menschen ins Elend gestürzt werden (Timm 2001: 381 f.). In der Novelle *Freitisch* von 2011 besucht der Firmenpartner von Christian Eschenbach den Ort Anklam in Mecklenburg-Vorpommern, wo die Firma an der Planung und dem effektiven Betrieb einer Giftmülldeponie beteiligt ist (vgl. bes. Timm 2011: 156), und in *Vogelweide* hat Timm einen Protagonisten geschaffen, dessen berufliche Existenz sich zentral um das Lean-Prinzip dreht. Früh in dem Roman *Vogelweide* stellt sich Eschenbach als ehemaliger „Planer" vor, dessen Job es war, „das Überflüssige" zu „verringern [. . .]. Knapp, schlank, schnell" (Timm 2013: 16). Ebenso wenig wie Peter Walter, der ein Loblied auf „das wunderschöne Chaos" singt (Timm 1991: 335) und lange nicht sehen will, was er mit seinen Abwehrmechanismen tatsächlich vernebelt, redet auch Christian Eschenbach nicht von „überflüssigen" Menschen und Personalabbau aufgrund des Lean-Prinzips, sondern beschreibt, nach seinem Beruf gefragt, immer nur „Programme, die alles schneller und wirksamer machen" (Timm 2013: 23),

7 Das Zitat war Bestandteil des Redetyposkripts, das Timms Verlag Kiepenheuer & Witsch auf die Website gestellt hatte. In der Fassung im *Tagesspiegel* (Timm 2012) wurde diese Passage gekürzt.

redet von „vereinfachen und optimieren" (Timm 2013: 25) und von „Effektivität" und „Schnelligkeit" (Timm 2013: 61). Selbst als ihm Anna in einem gereizten Telefongespräch vorwirft, im Gegensatz zu ihren Bemühungen um Nachhaltigkeit sei das „erklärte Ziel" seiner „Arbeit", seines „Büros": „verknappen, verkürzen, beschleunigen", antwortet er nur; „Ja [. . .], das ist wohl so" (Timm 2013: 177). In dieser Szene wird eine Situation in dem Roman *Rot* gleichsam umgekehrt: Dort sagt der Erzähler auf dem Heimweg von einem Besuch bei Ullrich Krause zu seiner Geliebten Iris (die auch in *Vogelweide* kurz erwähnt wird, vgl. Timm 2013: 99): „du beleuchtest das [System] nur" und löst damit einen Streit aus, „der sich gut zwanzig Kilometer hinzog" (Timm 2001: 333; vgl. dazu Albrecht 2012, bes. 89–92). Wenngleich Eschenbach offenbar über den Zusammenhang seiner Arbeit mit „Entscheidungen in der Wirtschaft, in der Politik" (Timm 2013: 135) nachdenkt, bleiben die Folgen weitgehend im Dunkeln, nicht zuletzt, weil er sich für sein Tun kaum jemals rechtfertigen muss.

Dafür stehen die Abwehrstrategien im Privatleben nach Beginn der Affäre im Zentrum und scheinen umso stärker zu greifen, je mehr Eschenbach zu sehen beginnt, was er und Anna bei den Geschädigten anrichten, bei ihren jeweiligen Partnern, mit denen sie eigener Aussage nach glücklich waren und es eigentlich auch noch sind. Eine Antwort auf die Frage, die sich sowohl bei Handlungen in der Wirtschaft als auch im Privatleben stellt – nämlich, wenn wir sehen, dass wir anderen Schaden zufügen: Warum tun wir es dann trotzdem? – hat Uwe Timm in der Preisrede im Brückenschlag von Zuckmayers Weimarer Zeit und dem 21. Jahrhundert vorbereitet. Denn dort machte er auf Denkweisen der jeweiligen Zeiten aufmerksam, die zwar in sich sehr verschieden sind, vergleichbar jedoch in dem Vorherrschen bestimmter Mentalitätslagen als solcher, die alle gesellschaftlichen und privaten Situationen durchdringen: „Die Universalität des damaligen militärischen Diskurses, der alle Lebensbereiche dominierte und letztendlich zur Selbstzerstörung führte, findet heute seine Entsprechung in dem alles bestimmenden ökonomischen Denken, nach der Logik, was sich rechnet und was sich nicht rechnet, was profitabel ist und was nicht" (Timm 2012). In dem Roman *Vogelweide* wird die Ausrichtung privater Beziehungen nach der Logik der Profitmaximierung mehrfach thematisiert, nicht zuletzt von Anna selbst, die einerseits „ein gesättigtes, ein übersättigtes Leben" und „dieses Haben, das Habenwollen" (Timm 2013: 173) kritisiert und gehofft hatte, durch die Ehe das alles bestimmende ökonomische Denken aus dem privaten Bereich herauszuhalten, andererseits jedoch in ihrer Affäre dasselbe Muster zu erkennen glaubt: „man ist glücklich und will noch mehr" (Timm 2013: 128). Wie die Abwehrmechanismen dieser Figur Anna funktionieren, die schließlich sowohl die Affäre als auch die Ehe beendet, wird im Roman nicht erzählt, die des Protagonisten Christian Eschenbach sind dagegen zentrales Thema.

Anders als in *Kopfjäger* basiert das Abwehrsystem in dem Roman *Vogelweide* weniger auf einem Nicht-sehen-Wollen – angesichts der ständigen Präsenz der Geschädigten würde das auch kaum greifen –, sondern im Vordergrund stehen auf der privaten Ebene Rechtfertigungsstrategien, die meist auf Naturalisierung des eigenen Handelns abzielen – etwa wenn Eschenbach von seinem Begehren als „tiefe[m] Durst" (Timm 2013: 112) spricht, von „Hunger" und „Durst des Körpers nach dem Körper" (Timm 2013: 126; vgl. auch 165). Doch selbstverständlich weiß er, dass Hunger und Durst zwar tatsächlich natürlich und lebensnotwendig sind, sich aber eben nicht in kreativer Metaphorik eins zu eins auf Begehren übertragen lassen. Daher kommen weitere Abwehrstrategien hinzu, beispielsweise die Idee von einer ursprünglichen Ganzheit des Menschen, die bei der Partnersuche wirksam sein soll. Sigrid Löffler schreibt in ihrer Rezension des Romans *Vogelweide*: „Die platonische Idee von der Selbstverpflichtung im Leben, in der Liebe unsere andere Hälfte zu finden, grundiert diesen Roman auf ebenso sympathische wie etwas zeitgeist-entrückte Weise" (Löffler 2013). Tatsächlich wird dieses alte Motiv der „Ergänzung unserer selbst" (Timm 2013: 127) und der „tief eingeprägt[en] [. . .] Idee vom anderen" (Timm 2013: 205) im Roman mehrfach variiert – allerdings als eine weitere Strategie im Dienste des ideologischen Abwehrsystems. Anhand der *selektiven* Wiedergabe einer auf dieser platonischen Idee basierenden Anekdote über Ingeborg Bachmann, die beinahe wörtlich aus Max Frischs Erzählung *Montauk* übernommen ist, wird dies besonders deutlich. Eschenbachs Kurzfassung geht so: „Die Bachmann trifft in Wien einen älteren Mann, wahrscheinlich Jude, den sie gesehen, aber nicht gesprochen hat. Sie verstanden einander in einem Blick, so schien es ihr, und sie floh wie vor einem Schicksal" (Timm 2013: 205 f.).[8] Eschenbach erzählt die Geschichte jedoch an genau dem Punkt *nicht* weiter, an dem in *Montauk* erläutert wird, dass Bachmann die Idee offenbar ebenfalls, wenn auch auf ganz andere Weise, strategisch eingesetzt hat, um etwas zu erreichen.[9]

Die Rechtfertigungs- und Abwehrstrategien folgen im Wesentlichen einer Logik des „Nicht-anders-Können[s]" (Timm 2013: 234), auch wenn in diesem Kontext gelegentlich Zweifel aufzukommen scheinen, etwa wenn

8 Vgl. in Max Frischs Erzählung *Montauk*: „Er erinnert sich, ja, früher hat sie einmal von einem älteren Mann erzählt, den sie in Wien gesehen hat, aber nicht gesprochen; wahrscheinlich Jude; sie verstanden einander in einem einzigen Blick, so schien es ihr, und sie floh wie vor einem Schicksal" (Frisch 1975: 153).

9 Die „Geschichte" stammt aus dem Kontext von Max Frischs Besuch an Bachmanns Krankenbett, bevor er mit seiner neuen Partnerin und späteren zweiten Frau Marianne Oellers in die USA reiste. Wenn Frisch Bachmanns strategischen Einsatz dieser Geschichte korrekt wiedergegeben hat, könnte es sich auch bei der vorangehenden ‚Wiener Geschichte' um eine Strategie gehandelt haben. Möglicherweise gibt die geplante Veröffentlichung der Briefwechsel von Bachmann und Frisch Auskunft darüber.

Eschenbach sich angesichts des Schmerzes, den er seiner Partnerin zugefügt hat, an einer Stelle fragt: „Hatte ich eine Wahl?“ (Timm 2013: 201) Diese Passage bleibt jedoch ambivalent, und generell ist die Abwehrstrategie des „ich kann nicht anders“ (Timm 2013: 185) in dem Roman *Vogelweide* eng an das Motiv der Passion gebunden. Der englische Freund, mit dem der Protagonist dieses Thema diskutiert, besteht allerdings darauf – auch wenn er es, eigener Aussage zufolge, „nicht mit der Moral“ hat (Timm 2013: 175) –, diese Art der Argumentation als Teil des ideologischen Abwehrsystems zu entlarven: „Passion schafft sich Handlungsfreiheit, die weder als solche noch in ihren Wirkungen gerechtfertigt werden muss. Aktivität wird als Passivität, Freiheit als Zwang getarnt. Man ist schuldunfähig. Lies mal nach bei Luhmann“ (Timm 2013: 185). Tatsächlich ist dies eine Zusammenfassung der Luhmannschen Interpretation von Passion in einem der frühen Texte. Passion wird darin allerdings historisch verortet: „Im Keim enthält“ das Liebeskonzept, wie es sich im 17. Und 18. Jahrhundert auszubilden beginnt, „die Chance, sich in Angelegenheiten der Liebe von gesellschaftlicher und moralischer Verantwortung freizuzeichnen“ (Luhmann 1994: 73). Angesichts dieser und der anschließenden nüchternen Einschätzung des Phänomens durch Luhmann ist wenig verwunderlich, dass Eschenbach, der nach dem Gespräch mit dem englischen Freund tatsächlich „brav nachgelesen“ hat (Timm 2013: 185), wütend reagiert und seinen „Seelenzustand“ hervorhebt, „in dem [er] sich passiv leidend und nicht aktiv wirkend vorfindet“ (Luhmann 1994: 73); denn da heißt es: „Das schließt Rechenschaftspflicht für ein Handeln, das aus der Passion folgt, an sich noch nicht aus“, gefolgt von dem ironischen Vergleich, den auch der englische Freund in dem Roman *Vogelweide* zitiert: „Passion ist keine Entschuldigung, wenn der Jäger eine Kuh schießt“ (Luhmann 1994: 73). Allerdings heißt es bei Luhmann unmittelbar darauf weiter: „Die Lage wendet sich jedoch, wenn Passion als eine Art Institution Anerkennung findet und als Bedingung für die Bildung sozialer Systeme erwartet wird“ (Luhmann 1994: 73) – und genau daran: an durchaus vorhandene gesellschaftliche Akzeptanz, scheint Eschenbach anknüpfen zu wollen.

Uwe Timms politischer Standpunkt in der Rede zur Verleihung des Carl Zuckmayer-Preises ist klar, der Roman *Vogelweide* kommt jedoch – wie zuvor schon *Kopfjäger* – ohne den moralischen Zeigefinger aus und ist auch nicht notwendig als ein „Plädoyer für lebenslange Bindungen“ (Feßmann 2012) zu lesen, wie die Rezensentin im *Tagesspiegel* vorschlägt. Während die politische Analyse der Preisrede die Schäden – bis hin zu dem schon 2012 erkennbaren „Demokratieverlust“ – benennt, die das alles bestimmende ökonomische Denken in unserer Gesellschaft anrichtet, nimmt der Autor in den Romanen Mechanismen unter die Lupe, die in der Gegenwart der westlichen Welt am Werk sind, und entwirft Figuren, die das „profitfreundliche ideologische Abwehrsystem“ in ihrer beruflichen und privaten Welt verinnerlicht haben.

4. *Unterhaltung und Aufklärung*

„*Unterhaltung und Aufklärung*“ – so der Titel eines Aufsatzes von Uwe Timm von 1970 –, bedeutet in seinem Werk über die Jahre immer wieder, auf unterschiedliche Weise die in einer Gesellschaft wirksamen Mechanismen sichtbar zu machen. „Aufklärung“ meint bei Uwe Timm allerdings auch noch mehr als nur zu zeigen, wie die Räder des Systems und die der Individuen mit ihren Wünschen und Befindlichkeiten ineinandergreifen. Wie Ingo Cornils in seiner Studie *Writing the Revolution* (2016) zu Recht feststellte, „many of the radical questions the students posed are still waiting for an answer“, darunter die im Kontext der beiden diskutierten Romane zentrale Frage: „Is there an alternative to the commodification of every aspect of our lives?“ (Cornils 2016: x) Auch dieser Frage ist Uwe Timm immer auf der Spur geblieben; in den Romanen *Kopfjäger* und *Vogelweide* wäre dieser Aspekt unter anderem anhand von Motiven zu verfolgen, die dem Lean-Prinzip entgegenstehen und die abschließend kurz skizziert werden sollen. In diesem Sinne fällt in *Vogelweide* beispielsweise auf, dass Christian Eschenbach seine Freizeit gern damit verbringt, stundenlang an seinem Oldtimer herumzubasteln, und in einem vergleichbaren Kontext von der „Lust“ spricht, „die Dinge zu pflegen und zu erhalten“ (Timm 2013: 82) – auch das ist ein wiederkehrendes Motiv bei Uwe Timm.[10] In *Kopfjäger* besaß jener Klient, dessen Geschichte den Erzähler zur Einsicht in die Verantwortung für seine Handlungen bringt, nicht zufällig eine Werkstatt, in der – wovon Peter Walter fasziniert ist – „noch immer Leute mit der Hand [arbeiteten]“ (Timm 1991: 381). In den Protagonisten der hier analysierten Romane sind also gegenläufigen Neigungen angelegt, die sich dem Imperativ eines effektiven ökonomischen Denkens und der Idee des Überflüssigen entziehen, und diese Eigenschaften fungieren sozusagen als *Einfallstelle* für Zweifel. In diesem Sinne sind die Romane auch der Analyse eines Status quo gewidmet, der denkbaren Alternativen auf vielfältige Weise entgegensteht – oder, wie der Protagonist des Romans *Vogelweide* es im Kontext seiner Kritik an dem System der Demoskopie[11] formuliert, eines Status quo, der „den Mut, die Entschiedenheit abschöpft, sich das andere vorzustellen“ (Timm 2013: 236).

10 Zur Bedeutung von Arbeit und Handwerkskunst in Timms Roman *Kopfjäger* vgl. Shafi 2012.

11 Bei dieser Kritik ist er sich einig mit seinem Autor (Timm 2012).

Bibliographie

Primärliteratur

Frisch, Max: *Montauk. Eine Erzählung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.
Timm, Uwe: „Zwischen Unterhaltung und Aufklärung“. In: *Kürbiskern* 1 (1970), S. 79–90.
Timm, Uwe: *Morenga*. Roman. München/Gütersloh/Wien: AutorenEdition 1978.
Timm, Uwe: *Heißer Sommer* [1974]. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985.
Timm, Uwe: *Kopfjäger – Bericht aus dem Inneren des Landes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.
Timm, Uwe: *Rot*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.
Timm, Uwe: *Freitisch*. Novelle. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011.
Timm, Uwe: „Gesellschaft und Gerechtigkeit: Strammgestanden für den freien Markt“ [Dankesrede bei der Verleihung des Carl Zuckmayer-Preises 2012]. In: *Der Tagesspiegel*, 30. Januar 2012, http://www.tagesspiegel.de/kultur/gesellschaft-und-gerechtigkeit-strammgestanden-fuer-den-freien-markt/6121446.html (letzter Abruf 10.03.2022).
Timm, Uwe: *Vogelweide*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2013.

Sekundärliteratur

Admati, Anat/Martin Hellwig: *Des Bankers neue Kleider. Was bei Banken wirklich schief läuft und was sich ändern muss*. München: FinanzBuch Verlag 2013.
Albrecht, Monika: „Das Beispiel Kropotkin: Umsetzung von ‚68er Inhalten‘ bei Uwe Timm“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook* (11/2012). Hg. Paul Michael Lützeler/Erin McGlothlin/Jennifer Kapczynski. Tübingen: Stauffenburg 2012, S. 77–102.
Albrecht, Monika: „‚The Absoluteness of the Knowledge Once Possessed‘.1968 Ethics and Consensual Ethics in Uwe Timm's Novel *Rot*“. In: Emily Jeremia/Frauke Matthes (Hg.): *Edinburgh German Yearbook VII* (2013), S. 13–28 (Special Issue *Ethical Approaches in Contemporary German-Language Literature and Culture*).
Albrecht, Monika: „Uwe Timm: *Rot*“. In: *The Literary Encyclopedia*. Eingestellt 11. August 2015, http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=35498 (letzter Abruf 18.02.2022).
Albrecht, Monika: „Literature against the ‚Profit-Friendly Ideological Defense System‘: Entertainment and Sociopolitical Enlightenment in Uwe Timm's *Headhunter*“. In: Jill Twark (Hg.): *Invested Narratives: German Responses to Economic Crisis*. New York, Oxford: Berghahn Books 2022 (in Vorbereitung).
Carnot, Nicolas/Vincent Koen/Bruno Tissot: *Economic Forecasting and Policy*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan ²2011.
Cornils, Ingo: *Writing the Revolution: The Construction of „1968“ in Germany*. Rochester, NY: Camden House 2016.

Durzak, Manfred: „Es gibt kein Danach. Der Roman *Rot* als dritter Teil einer Romantrilogie über die 68er-Bewegung“. In: Helge Malchow (Hg.): *Der schöne Überfluss. Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, S. 66–78.

Faigle, Philip: „‚Great Moderation‘: Stabil in die Krise. Große Wirtschaftskrisen galten als überwunden – vor der großen Wirtschaftskrise. Und heute?“ In: *Die Zeit*, 16. Februar 2012, https://www.zeit.de/2012/08/Wirtschaftskrise-Great-Moderation (letzter Abruf 10.03.2022).

Feßmann, Meike: „Neuer Roman von Uwe Timm: Ehebruch und Einöde“. In: *Der Tagesspiegel*, 23. August 2012, https://www.tagesspiegel.de/kultur/neuer-roman-von-uwe-timm-ehebruch-und-einoede/8687872.html (letzter Abruf 10.03.2022).

Financial Crisis Inquiry Commission*: The Financial Crisis Inquiry Report, Final Report of the National Commission on the Causes of the Financial and Economic Crises in the United States*. Submitted by the Financial Crisis Inquiry Commission. Pursuant to Public Law 111–21, January 2011, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwioztuhjuP0AhV7RPEDHVxZAWoQFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.govinfo.gov%2Fcontent%2Fpkg%2FGPO-FCIC%2Fpdf%2FGPO-FCIC.pdf&usg=AovVaw3D7UqosKGLyQ4iXaAV8MwM (letzter Abruf 18.02.2022).

Germer, Kerstin: *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte, Uwe Timms narrative Ästhetik*. Göttingen: V&R Unipress 2012.

Hage, Volker: „Sex im Konjunktiv. Der Schriftsteller Uwe Timm hat eine treue Lesergemeinde. Mit seinem Roman *Vogelweide* stellt er sie jetzt auf eine harte Probe“. In: *Der Spiegel*, Nr. 33, 12. August 2013, S. 104–105.

Kegel, Sandra: „Uwe Timm: *Vogelweide*: Was kostet ein Kilo Begehren?“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. August 2013, https://www.buecher.de/shop/deutschland/vogelweide/timm-uwe/products_products/detail/prod_id/38182030/#reviews (letzter Abruf 10.03.2022).

Löffler, Sigrid: „Zwischen Begierde und Moral. Uwe Timm: *Vogelweide*. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 10. Oktober 2013, https://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-begierde-und-moral.950.de.html?dram:article_id=264748 (letzer Abruf 18.02.2022).

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* [1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [4]1994.

Maidt-Zinke, Kristina: „Strähnen, die sich seitlich lösen. Seit Goethes *Wahlverwandtschaften* ist viel Wasser in die Nordsee geflossen – Uwe Timm landet mit seinem Roman *Vogelweide* in den Untiefen einer Überkreuz-Liebesgeschichte“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3. September 2013, Nr. 203, S. 14.

Mischke, Roland: „Die Macht des Begehrens – und ihre dunkle Seite“. In: *Saarbrücker Zeitung*, 18. Juni 2013, https://www.saarbruecker-zeitung.de/app/consent/?ref=https://www.saarbruecker-zeitung.de/die-macht-des-begehrens-und-ihre-dunkle-seite_aid-680599 (letzter Abruf 18.02.2022).

Mohr, Peter: „Erzähler und Zuhörer. Zum 70. Geburtstag des Schriftstellers Uwe Timm“. In: *literaturkritik.de* 4 (2010), 22. März 2010, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14188&highlight=%5C%22uwe+timm%5C%22 (letzter Abruf 18.02.2022).

Petersenn, Olaf: „Ein Schelm in der modernen Wirtschaftswelt. Uwe Timms *Kopfjäger*“. In: Helge Malchow (Hg.): *Der schöne Überfluss, Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005, S. 121–130.

Schaschek, Sarah: „Treffen sich vier. Uwe Timms Roman *Vogelweide* über das Begehren“. In: *Die Zeit*, Nr. 41, 02. Oktober 2013, https://www.zeit.de/2013/41/roman-uwe-timm-vogelweide (letzter Abruf 10.03.2022).

Schirrmacher, Frank: „Literatur und Politik: Eine Stimme fehlt“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. März 2011, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/literatur-und-politik-eine-stimme-fehlt-1613223.html (letzter Abruf 10.3.2022).

Schröder, Christoph: „Falling Man auf Scharhörn. Zwei Paare und das Begehren: Uwe Timms Roman *Vogelweide* tappt in die Fallen der bürgerlichen Klischees“. In: *die tageszeitung*, 24. August 2013, S. 26.

Shafi, Monika: „Discourses of Work: Uwe Timm’s *Kopfjäger*: Bericht aus dem Inneren des Landes. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook* (11/2012). Hg. Paul Michael Lützeler/Erin MvGlothlin/Jennifer Kapczynski. Tübingen: Stauffenburg 2012, S. 149–169.

Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes Verlag 2010.

Ansätze zu einer Medienästhetik aus dem Geist des Atomaren. Vorüberlegungen im Hinblick auf Doris Dörries Film GRÜSSE AUS FUKUSHIMA (2016) und Alain Resnais' HIROSHIMA MON AMOUR (1959)

Achim Küpper (Berlin)

Abstract: Der Beitrag liefert erste Ansätze zu einer Medienästhetik des Atomaren. Ihre Herausforderung liegt darin, Unsichtbares sichtbar, Unhörbares hörbar und dadurch an sich Ungreifbares greifbar zu machen. Ihre Schemen (im doppelten Sinne des Schatten- wie des Geisterhaften) sind an zwei Filmbeispielen abzulesen, in denen sich zugleich die Bezirke ziviler und militärischer Atomnutzung verschlingen: Doris Dörries GRÜSSE AUS FUKUSHIMA (Deutschland 2016) und Alain Resnais' HIROSHIMA MON AMOUR (Frankreich/Japan 1959; Drehbuch: Marguerite Duras). In Etüden, die sich ausdrücklich als bloße Vorüberlegungen verstehen, geht die Analyse den Verbindungen zwischen beiden Werken nach und liefert gleichzeitig die erste Spezialuntersuchung zu Dörries Film. Auf der Verknüpfung von Atom- und Geisterthematik aufbauend, wird eine betont provisorische Theorie spektraler Bilder vorgeschlagen. Zwischen Fukushima und Hiroshima, zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Literatur und Film begegnen sich dabei zwei Werke, die ganz konträre künstlerische Wege gehen und die doch aus einem gemeinsamen Grund schöpfen: aus dem Atomaren und aus einer Angst, die zwischen Trauma und Tabu verharrt, während ihre Schemen aus den unterbewussten Tiefen der nuklearen Welt aufsteigen.

Keywords: Medienästhetik des Atomaren, spektrale Bilder, Kinogeschichte von Fukushima und Hiroshima, Dokumentation und Fiktion, Literatur und Film

1. Vorbemerkungen

Es gibt genügend gute Gründe, sich im Kontext gesellschaftlicher Verantwortung mit dem Thema des Atomaren auseinanderzusetzen. Im öffentlichen Bewusstsein mag es in letzter Zeit hinter andere Gegenstände ökologischer Besorgnis zurückgetreten sein. Es bleibt nichtsdestominder aktuell. Von der raum- und zeitübergreifenden Risikozone des Reaktors abgesehen (vgl. Küpper 2020), demonstrieren dies unter anderem bereits die Grundprobleme der Entsorgung und Endlagerung von Atommüll, für die bislang noch keine gangbare Lösung existiert. Die Strahlungszeit der radioaktiven Isotope liegt im Jahrmillionenbereich. Damit stellt sich die Frage gesellschaftlicher Verantwortung völlig neu, lässt sich doch für solch unabsehbare Zeiten gar keine

sinnvolle Verantwortung übernehmen.[1] Hinzu kommt ein schleichender Übergang zwischen ziviler und militärischer Nutzung von Kernspaltung, die sich auch in den nachfolgenden Werkanalysen als vielfach miteinander verflochten erweisen.[2]

Gerade die monströsen Zeithorizonte machen aus dem Atomaren nicht nur ein didaktisch relevantes Thema, das besonders kommende Generationen und ihre möglichen Zukünfte betrifft, sondern verleihen ihm auch einen ästhetisch spannungsvollen Zug. Wenn Ästhetik im Wortsinn Wahrnehmung bedeutet, dann liegt eine spezielle Herausforderung der im Folgenden schemenhaft zu skizzierenden Medienästhetik des Atomaren darin, Unsichtbares sichtbar, Unhörbares hörbar und dadurch an sich Ungreifbares in ästhetischer Form greifbar zu machen. Dem soll hier wenigstens ansatzweise anhand einer Analyse von Doris Dörries 2016 erschienenem Film GRÜSSE AUS FUKUSHIMA nachgegangen werden, der sowohl medienästhetische Anschlusspotenziale bietet als auch in didaktischer Hinsicht ertragreich scheint, wiewohl an dieser Stelle ausdrücklich keine Didaktisierung als solche geleistet werden kann. Dafür schließt die Analyse einen Vergleich mit Alain Resnais' Film HIROSHIMA MON AMOUR von 1959 ein, auf den sich Dörries GRÜSSE AUS FUKUSHIMA in vielfältiger Weise zurückbeziehen lässt.

Entlang dieser beiden Filmbeispiele werden zugleich grundsätzliche Überlegungen zu einer Medienästhetik des Atomaren angestellt, die sich allerdings in einem doppelten Sinn als „Vorüberlegungen" verstehen: einerseits als Überlegungen im Vorfeld eines größeren Arbeitszusammenhangs in Verbindung mit dem Themenkomplex, andererseits als gleicherweise vorläufige Überlegungen, die weiterer Konkretisierung und daran anschließender wissenschaftlicher Auseinandersetzungen bedürfen. So enthält der Beitrag beispielsweise eine provisorische Theorie spektraler Bilder, die sich an der Schnittstelle von Atom- und Geisterthematik verortet und die ins Zentrum

1 Sinnvollerweise ließe sich Verantwortung nur für einigermaßen absehbare oder berechenbare Zukünfte übernehmen, nicht aber für Zeiträume, deren Ausdehnung jenseits aktueller Ermessenshorizonte liegt. Keine lebende Person kann beispielsweise heute Verantwortung dafür übernehmen, was in einer Million Jahren geschieht. Weder könnte diese Person oder eine betreffende Gruppe von Personen (bis hin zu einer ganzen Gesellschaft) dann noch in irgendeiner Weise zur Verantwortung gezogen werden noch können derart langfristige Prozesse (wie z. B. evolutions- oder erdgeschichtliche Entwicklungen) überhaupt adäquat vorhergesehen werden. Das Konzept der Verantwortung an sich würde dadurch ad absurdum geführt.

2 Das Thema umfasst daher im Weiteren sowohl die friedliche (oder zivile) als auch die militärische Dimension der Problematik. Die beiden hier verhandelten Fallbeispiele können als repräsentativ für jeweils einen dieser Themenstränge verstanden werden und sind gleichzeitig eng miteinander verknüpft.

der ästhetischen Struktur von Dörries Film führt, die als solche aber noch der Überprüfung in anderen Teilaspekten und Zusammenhängen harrt.

2. *Doris Dörrie:* Grüsse aus Fukushima *(Deutschland 2016)*

2.1. Grundlagen

Der Film Grüsse aus Fukushima wurde als deutsche Produktion erstmals im „Panorama"-Programm der Berlinale 2016 präsentiert.[3] Verantwortlich für Regie und Drehbuch zeichnet die Autorin und Filmemacherin Doris Dörrie (*1955). Soweit ersichtlich, liefert die folgende Analyse die erste Spezialuntersuchung zu diesem Film.[4]

Grüsse aus Fukushima schildert die Begegnung zweier ungleicher Frauen vor dem Hintergrund der so genannten Dreifachkatastrophe von Fukushima: der historischen Verkettung von Tiefseebeben, Tsunami und Reaktorunglück aus dem Jahr 2011. Marie (Rosalie Thomass) ist eine junge Deutsche, die nach einer gescheiterten Beziehung beschließt, mit den Clowns ohne Grenzen zu den Überlebenden der Katastrophe zu reisen, die Jahre nach der Havarie noch immer in den Notunterkünften der „Temporary Housing Community" wohnen. Dort trifft Marie auf Satomi (Kaori Momoi), die letzte Geisha Fukushimas. Sie will den behördlichen Verboten zum Trotz in ihr altes Haus inmitten der atomaren Sperrzone zurückkehren. Als Marie ihr bei dessen Instandsetzung hilft, entwickelt sich eine immer engere Verbindung zwischen der Japanerin und der Deutschen: Die gemeinsamen Tage in Satomis Haus im Herzen der nuklearen Wüste sind gleichermaßen von der Begegnung mit der anderen Kultur wie von der Konfrontation mit den eigenen Geistern der Vergangenheit geprägt.

Auffälligstes Formcharakteristikum ist die durchgängige Schwarz-Weiß-Fotografie des Films. Darstellungstechnische Werkspezifika sind

3 Vgl. dazu www.berlinale.de (letzter Abruf 18.2.2022). Der Film war dort am 13.02.2016 zu sehen und kam am 10.03.2016 in die deutschen Kinos. Er wurde in dem Jahr für verschiedene Preise nominiert, unter anderem für den Deutschen Filmpreis als bester Film. Ausgezeichnet mit dem Bayerischen Filmpreis wurde Rosalie Thomass als beste Hauptdarstellerin.

4 Zwar liegen die unterschiedlichsten Filmkritiken vor, so z. B. die von Lindemann (2016), bislang scheint aber noch keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Film zu bestehen – im Gegensatz etwa zu anderen Filmen Dörries aus dem thematischen Zusammenhang mit Japan wie Erleuchtung garantiert (Deutschland 1999; vgl. dazu den Versuch von Mrugalla 2011) oder Kirschblüten – Hanami (Deutschland 2008; vgl. dazu Becker 2013).



Abb. 1: Doris Dörrie, Grüsse aus Fukushima (Still, Mathias Bothor © 2016 Majestic)



Abb. 2: Ogata Gekkō, *Nogaku* [*Im Nō-Theater*] (Holzschnitt, 1891, gemeinfrei, Quelle: www.dh-jac.net/db/nishikie/arcUP0543/portal/ [letzter Abruf 10.3.2022])

bereits an Satomis Haus als Hauptschauplatz abzulesen (Abb. 1): begrenzter Bühnenraum, reduziertes Personal, geometrische Verschachtelung der Bildrahmen, Begrenzung der Figurenbewegungen durch eine starre Kadrierung usw. Strukturformal gleicht Dörries Film einem Kammerspiel, das partiell an die Ästhetik des traditionellen japanischen Nō-Theaters erinnert (Abb. 2).[5]

Konstitutiv für den gesamten Film ist eine Mischung fiktionaler und dokumentarischer Anteile. Zu seinen thematischen Oppositionsfiguren gehört ein Kontrast zwischen dem agrarischen und dem technoiden Japan ebenso wie zwischen Satomi und ihrer Tochter Toshiko (Aya Irizuki), die als eine Art neue Geisha zu Elektromusik in Tokio auftritt.[6]



Abb. 3: Doris Dörrie, GRÜSSE AUS FUKUSHIMA (Still © 2016 Majestic)

2.2. Ein zentraler Fluchtpunkt: Der Baum

Ein zentraler Fluchtpunkt des Films ist der Baum, der vor Satomis Haus steht (Abb. 3). Er ist zur gleichen Zeit ein Bild des Lebens und des Todes.

5 Vgl. grundlegend zum Nō-Theater etwa Zobel (1989). Dörrie selbst sagt im Interview, sie habe sich „immer wieder" mit dem Nō-Theater beschäftigt (Dörrie/Scherer 2013: 173).

6 Auf der Tonspur sind dabei die elektromusikalischen Klänge von *Krystal Krank*, einem Titel der französischen Formation DAT Politics aus dem Jahr 2015, zu hören.

Auf diesen Baum hat Satomi sich geflüchtet, als die Flut kam. An demselben Baum versucht sie sich später zu erhängen, bevor Marie sie rettet und den Ast am Ende abtrennt. Auch optisch verortet sich dieser Baum irgendwo zwischen Leben und Tod: Karg in karger Landschaft stehend, gleicht er beinahe eher einem Gestorbenen als einem Lebenden. Damit spiegelt er nicht allein das Schicksal derer, die das Unglück überlebten und nun wie Geister in den Notunterkünften der Präfektur Fukushima hausen. Der Baum visualisiert seinerseits ein gespenstisches Leben-im-Tod, das zugleich als Sichtbarmachung der Kernkraft selbst verstanden werden kann, die zwischen lebensspendender Energiequelle und radioaktiver Todessaat gespalten bleibt.

Im Bild vom Baum laufen einige der zentralen Leitlinien des Films zusammen. Zunächst exemplifiziert er den dürftigen Zustand von Natur im Strahlungsgebiet. Als sein Gegenbild fungiert der blühende Wald, auf den Satomi und Marie bei ihrer so genannten „Radiation Vacation" außerhalb der Sperrzone stoßen. Neben dem suizidalen Moment, das Satomi mit Marie verbindet, die sich ihrerseits am Tag ihrer Hochzeit an einem Baum erhängen wollte, wird er zugleich zum numinosen Objekt einer religiösen Praxis im rituellen Akt der Baumanbetung.[7] Nach Mircea Eliade ist der Baum eine global verbreitete Grundstruktur religiöser Symbolik (vgl. Eliade 1974: 265–330): von den Bäumen der alttestamentarischen Genesis über die mythische Vorstellung vom Weltenbaum wie dem nordischen Yggdrasill[8] zu kultischen Gebräuchen vielerlei Völker und Zeiten.

Darüber hinaus erzeugt der Baum in Dörries Film ein intertextuelles bzw. intermediales Referenzfeld in einem werkübergreifenden Verweisungs- und Bezugssystem. Zwar lässt sich die genaue Baumart aufgrund des

7 Hier wird der Baum augenscheinlich als eine Art numinoses Objekt im schintoistischen Sinn verehrt. Dagegen tragen andere Elemente im Film offenbar eher buddhistische Züge, so etwa die Sutras, von deren Rezitation der Mönch bei seinem Besuch in Satomis Haus spricht. Insgesamt lässt sich wohl von einem religiösen Synkretismus reden, der unterschiedliche Glaubensformen mischt, die Grenzen zwischen ihnen fließend werden lässt und sich mitunter bis auf die Gebetsstätte in Satomis Haus erstreckt, die sich irgendwo zwischen buddhistischem Altar und schintoistischem Schrein zu privatem Gebrauch zu verorten scheint. In Anlehnung an einen Kommentar Dörries ließe sich möglicherweise auch in Grüsse aus Fukushima von einem Schichtenmodell ausgehen, das eine vorwiegend schintoistische laikale Ebene und eine eher buddhistische klerikale Ebene in sich vereint: „In Japan selbst beschäftigen sich die Menschen im Alltag nur wenig mit Buddhismus, da ist Shintō als Religion doch präsenter. Laien praktizieren für gewöhnlich keine Zen-Meditation." (Dörrie/Scherer 2013: 167)

8 Vgl. zum Weltenbaum als Kommunikationsort zwischen den Welten z. B. Schjødt (2006).

bewusst kargen Bildmaterials sowie der äußersten Versehrtheit der dargestellten Pflanze kaum mit Sicherheit bestimmen, doch gemahnt der Baum allgemeiner, unabhängig von der Art, wenigstens an zwei an sich recht unterschiedliche Bäume aus den weiteren eigen- wie fremdreferenziellen Zitationszusammenhängen. Zum einen erinnert er an die tragende Rolle, die Bäume genereller in Doris Dörries eigenen Filmen spielen: so etwa die titelstiftende japanische Kirschblüte aus Dörries Kirschblüten – Hanami von 2008. Zum anderen lässt der Baum in Grüsse aus Fukushima noch einmal an den Bühnenraum des japanischen Nō-Theaters denken, dessen „hölzerne Rückwand" von einer „für alle festen Nō-Bühnen obligatorischen aufgemalten einzelnen Föhre" geziert ist (Zobel 1989: 20), sodass es beinahe den Anschein hat, als sei der Baum, der im traditionellen Nō-Theater als flächige Typisierung zum gemalten Kulissenhintergrund gehört, in Dörries Film aus dem Innenraum der Bühnenwelt herausgelöst und in plastischer Gestalt vor Satomis Haus verpflanzt.

Zuletzt figuriert der Baum aus Dörries Film als ein Hort der Geister (Abb. 4). Hier erscheint der Geist von Yuki (Nanako), der früheren Geishaschülerin Satomis, die sich gemeinsam mit ihr auf den Baum geflüchtet hatte, aber vom Tsunami fortgerissen wurde und dabei ums Leben kam. Satomi selbst berichtet später, sie habe Yuki möglicherweise hinabgestoßen. Yukis Geist besetzt den Baum vor Satomis Haus und sucht die beiden Frauen darin heim. Es gehört zu den Leistungen von Dörries Film, dem Geist Yukis eine physische Existenz zu verleihen, die bis hin zur körperlichen Auseinandersetzung



Abb. 4: Doris Dörrie, Grüsse aus Fukushima (Still © 2016 Majestic)

mit Marie reicht.[9] Innerhalb der filmischen Welt ist der Geist deshalb genauso real wie die beiden Frauen, und er bleibt damit auch nicht der einzige. Eine ganze Schar von Schemen umlagert zeitweilig Satomis Haus im atomaren, durch die Flut verheerten Ödland.[10]

Daran anknüpfend sei auf zwei Bilder aus Dörries Film verwiesen, in denen Geisterhaftes und Atomares exemplarisch miteinander verschmelzen.

2.3. Die Geister des Atomaren

Ein schönes Beispiel für die Verbindung von Atom- und Geisterthematik bietet das Bild des Salzes in Dörries Film. Um die Geister abzuwehren, werfen Satomi und Marie eine Prise Salz über das Kopfende ihres Nachtlagers. Das Salz dient hier manifest der Geisterbannung. Zugleich ist Salz ein Stoff, der bekanntermaßen auch die Geister der Radioaktivität wie kaum ein anderer zu bannen vermag.

Wie das Salz ist in Grüsse aus Fukushima ebenfalls der Wind latent mit diesem Themenkomplex verbunden. Auffällig ist sein häufiges und starkes Wehen in Dörries Film (Abb. 5). In literarischer Hinsicht birgt der Wind unweigerlich Reminiszenzen an einen Klassiker der Reaktorfiktion wie Gudrun Pausewangs Jugendbuch *Die Wolke*, das im Jahr nach der historischen Reaktorkatastrophe von Tschernobyl erschienen ist (Erstdr. 1987). Dort wird der Wind zu einem maßgeblichen Faktor der Geschehensentwicklung, der über die Ausweitung des Strahlungsgebiets entscheidet. Im isotopischen Erzählen gewinnt die altehrwürdige literatur- und geistesgeschichtliche Trope des Windes eine völlig neue Bedeutung (vgl. dazu Küpper 2020): Goethes *West-östlicher Divan* (Erstdr. 1819), der neben seiner inspirativen Qualität unter anderem auch zwischen den Kulturen vermittelte, ist nach dem Reaktorunfall potenziell radioaktiv verseucht. Der Wind bei Dörrie trägt zumindest die historische Erinnerung daran in sich. Sie wird im Film explizit nicht verbalisiert, wohl aber anhand eines gespenstischen Windes visualisiert, der seinerseits unsichtbar bleibt und optisch allein in den auf ihn verweisenden Zeichen seines Wirkens aufscheint: in wehenden Kleidern, Haaren, Stoffen,

9 Diesen Aspekt übersieht Lindemann (2016), wenn er insgesamt vom Mangel „einer stringenten logischen Handlung“ (58) spricht: Der Film scheint grundsätzlich keiner solchen ‚westlichen‘ Logik folgen zu wollen.

10 Im Interview von 2013 meint Dörrie, auf künftige Pläne in Zusammenhang mit Japan befragt: „Mal schauen, was ich dann mache – vielleicht etwas über Gespenster, da gibt es in der japanischen Kultur auch unzählige spannende Geschichten und Figuren.“ (Dörrie/Scherer 2013: 177)

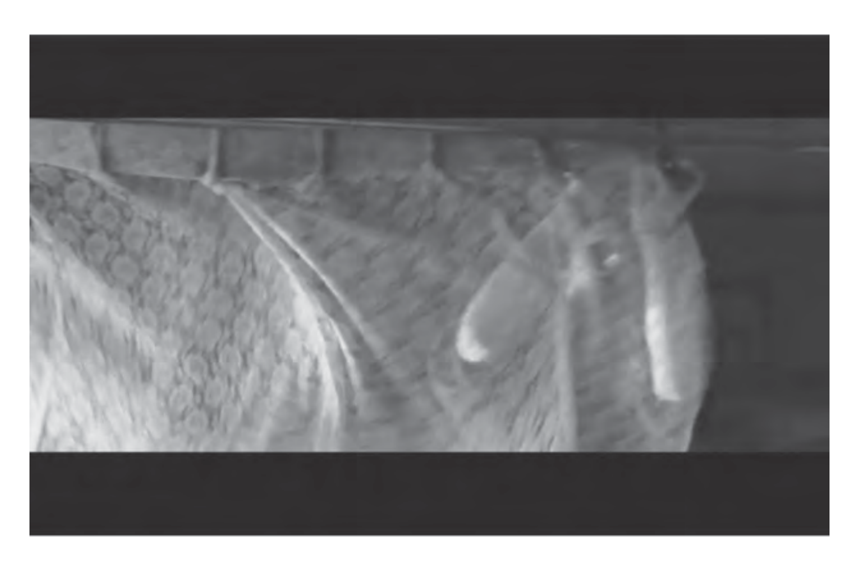


Abb. 5: Doris Dörrie, GRÜSSE AUS FUKUSHIMA (Still © 2016 Majestic)

umgeblasenen Hauselementen.[11] So gelingt es dem Film auf subtile Weise, ein Unsichtbares sichtbar zu machen, das einerseits an der Latenzschwelle der Wahrnehmbarkeit verharrt, andererseits in den Bildern und in den Klängen[12] vom Wehen des Windes immer wiederkehrt.

Geisterhaftes zieht sich zugleich in die Struktur des Films hinein. Aufgrund seiner Verknüpfung von Atom- und Geisterthematik soll im Folgenden eine provisorische Theorie spektraler Bilder vorgeschlagen werden, die sich auf die ästhetische Formensprache des Films bezieht.[13]

11 Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist für die Filme Dörries genereller von Belang. In KIRSCHBLÜTEN – HANAMI etwa entzieht sich der Fudschijama, verhüllt im Nebel, zunächst hartnäckig dem Blick: Wiederholt wird die Schiebetür wie ein Theatervorhang geöffnet, um die Sicht auf etwas freizugeben, was selbst unsichtbar bleibt.

12 Hörbar werden Wind und Radioaktivität gleichermaßen auf der Tonspur von Dörries Film: der Wind an den Klängen seines Wütens, die Radioaktivität am Knacken des Geigerzählers. Beide Geräusche kehren im Verlauf des Films verschiedentlich wieder und bilden damit selbst rekursive Zeichen geisterhafter Wiederholung (mehr dazu unter Punkt 2.4.).

13 Provisorisch ist die Theorie insofern, als sie sich zunächst allein auf die Analyse von Dörries Film beruft. Um eine definitive Theorie zu werden, bedürfte sie weiterführender Untersuchungen auf einer breiteren Materialbasis. Wenig Gemeinsamkeiten mit dieser Theorie hat die „Logik der Gespenster“ als „Blick des Anderen“ in den Ausführungen von Winter (2007: 33–44).

2.4. Spektrale Bilder

Insgesamt lassen sich drei Funktionen solcher spektralen Bilder unterscheiden.

1. Sie sind erstens adversativ bzw. kontrastiv, d.h. auf ein Entgegengesetztes verweisend und auf starke Kontraste bezogen. Hierhin gehört die markante Schwarz-Weiß-Ästhetik des Films, die Farbnuancen verweigert und polare Kontraste erhöht. Barthes (2016) erinnert daran, dass die frühen Schwarz-Weiß-Fotografien dem zeitgenössischen Blick vielfach als Dokumente aus der Geisterwelt erschienen. Die für Dörries Gesamtfilm konstitutive Schwarz-Weiß-Kontrastierung wiederholt sich in vielen seiner Einzelelemente: in der Clownsschminke, in der Geishabemalung, im Schwarz-Weiß von Braut und Bräutigam. Es sind Geister in der farblosen Welt eines postkatastrophischen, nuklearen Desasters.
2. Zweitens sind spektrale Bilder transgressiv, d.h. auf Überschreitung gerichtet. Diese Funktion widerspricht nur scheinbar der ersten, in Wirklichkeit wendet sie das kontrastive Verfahren gegen die Kontraste selbst, die in der Transgression vielfach aufgelöst werden. Hierhin gehören die grauen Massen zwischen den reinen Polen Schwarz und Weiß, aus denen der Film ja hauptsächlich besteht. Hierhin gehört aber auch das Verschwimmen der Grenzen zwischen Leben und Tod in den Geistererscheinungen. Sein Ursprung liegt in der durch die Naturgewalt des Tsunamis verletzten Grenze zwischen Land und Meer, die alle weiteren Überschreitungen erst in Gang setzt und die als Überflutung von Land- durch Wassermassen zugleich eine „Transgression" im geografischen Sinn bezeichnet.
3. Drittens schließlich sind spektrale Bilder rekursiv, d.h. auf Wiederkehr beruhend. Hierhin gehört der rekursive Charakter der Geister selbst als Wiedergänger, die nicht an ihrem Ort und in ihrer Zeit bleiben, sondern zwischen Tod und Leben, Vergangenheit und Gegenwart wandeln. Hierhin gehört aber auch der Status der dokumentarischen Bilder in Dörries Film, die als Originalaufnahmen der historischen Flut zum Teil mittels Überblendung an mehreren Stellen in das fiktionale Werk einfließen (Abb. 6). Sie verwischen damit nicht allein die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion, sondern wirken ihrerseits wie Geisterbilder, die aus der geschichtlichen Vergangenheit in die filmische Gegenwart eindringen und als Wiederkehr vom realen Trauma des Tsunamis die künstlerische Narration heimsuchen.

Noch ein Anderes kehrt in GRÜSSE AUS FUKUSHIMA wieder: namentlich ein anderer Film. Die offizielle internationale Übersetzung von Dörries

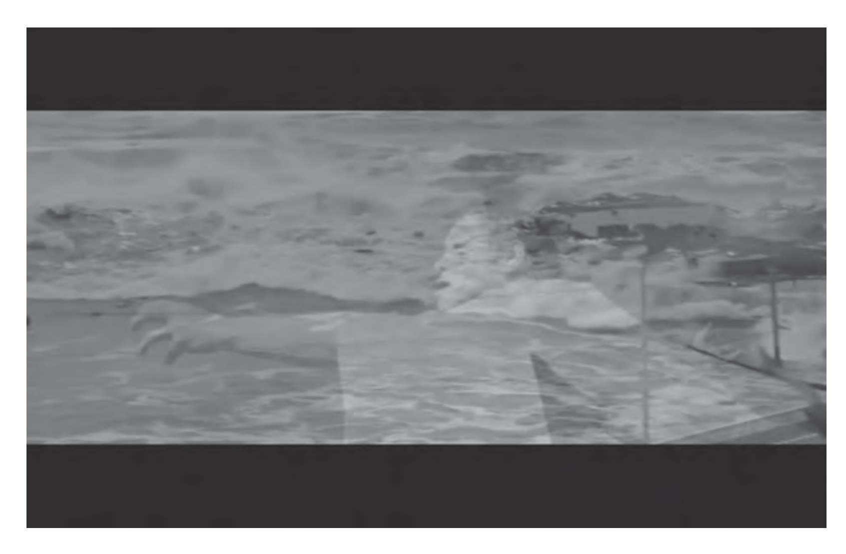


Abb. 6: Doris Dörrie, Grüsse aus Fukushima (Still © 2016 Majestic)

Filmtitel lautet Fukushima, mon Amour.[14] Angespielt wird damit auf den 1959 erschienenen Film Hiroshima mon amour nach dem Drehbuch von Marguerite Duras und unter der Regie von Alain Resnais.[15]

Der Bezug erschöpft sich nicht allein im Titel. Dörries Film zuliebe sollte man den selbstgewählten Vergleich mit Resnais' bestürzendem Meisterwerk der Nouvelle Vague[16] zwar vielleicht nicht allzu weit treiben. Doch deuten sich eine Vielzahl interfilmischer Verbindungen an, denen in den nächsten Abschnitten probeweise nachgegangen werden soll. Dabei weist die Überlagerung von Fukushima und Hiroshima grundsätzlich bereits auf Übergänge zwischen ziviler und militärischer Problematik hin.

14 Vgl. dazu https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2016/02_programm_2016/02_filmdatenblatt_2016_201606080.html#tab=video25 (letzter Abruf 10.3.2022).

15 Die Schreibung von Fukushima, mon Amour und Hiroshima mon amour folgt hier jeweils der offiziellen Orthografie der beiden Titel.

16 Vgl. zu Resnais' Film im historischen Kontext etwa Nau (1989).

3. *Alain Resnais:* Hiroshima mon amour *(Frankreich/Japan 1959). Ein Vergleich*

3.1. Fukushima und Hiroshima

Wie Grüsse aus Fukushima erzählt Hiroshima mon amour von der Begegnung zweier Menschen vor dem Hintergrund einer atomaren Katastrophe. Resnais' Film handelt von der Liebesbeziehung zwischen einem japanischen Architekten (Eiji Okada) und einer französischen Schauspielerin (Emmanuelle Riva), die zu Dreharbeiten nach Hiroshima gereist ist. Zugleich ist es ein Film über den Status von Bildern und Erzählungen, die Kraft und Vulnerabilität von Erinnerungen sowie die gesellschaftlichen und persönlichen Zerklüftungen angesichts kollektiver und individueller Traumata. Die manische Macht der Bilder und die Gewalt der Sprache vereinigen und entzweien sich in diesem Film genauso wie die Menschen und wie die Orte, deren Namen die Hauptfiguren am Ende tragen: das französische Nevers und das japanische Hiroshima, über dem im August 1945 die Bombe abgeworfen und damit das Atomzeitalter eingeläutet wurde.

Duras' Drehbuch nennt Zahlen: 200.000 Tote und 80.000 Verletzte in neun Sekunden (vgl. Duras 2011: 21)[17] samt radioaktiven Folgeschäden für Generationen sind das Ergebnis einer neuen Machbarkeit der technischen Zerstörung, vorwiegend zivile Opfer einer militärischen Intervention, für deren Unaussprechlichkeit Resnais' Film eine überwältigende Sprache findet und damit auch dem Gestalt verleiht, was Günther Anders das „*Ende des Komparativs*" in einer globalen „*Schizotopie*" der nuklearen Vernichtung nannte, wonach der Ort der Tötung und der Ort des Todes fortan auseinanderfallen (Anders 1981: 99, 101).[18] Als eine Art Vorgeschichte zum nuklearen Evangelium Virilios (1976) birgt der Film zugleich die Chroniken einer atomaren Genesis in Duras' hypnotischen Monologen: „Le deuxième jour, [. . .] des espèces animales précises ont ressurgi des profondeurs de la terre et des cendres." (Duras 2011: 18)

Folgt man allerdings dem Anders'schen Verdikt vom „*Ende des Komparativs*" in einem wörtlichen Sinn, so würde sich ein Vergleich zwischen den beiden ungleichartigen historischen Ereignissen von Fukushima und

17 Die bei Duras genannten Ziffern weichen von anderen Zählungen ab. Etwa um dieselbe Zeit spricht Jaspers (1957: 7) von 160.000 Toten.

18 Grover Foley erklärt: „Atomwaffen sind keine ‚Weiterentwicklung der Artillerie' (Adenauer), sondern ‚total' "; sie „schaffen Zeit und Raum ab" (Foley 1979: 470). Einer theologischen Deutung zufolge treten sie gewissermaßen an die Stelle Gottes: „Auch sind Fallout-Strahlen ‚ewig' – eine göttliche Eigenschaft, und ihre Folgen ‚unabsehbar' – ein unauslotbares Geheimnis" (Foley 1979: 472).

Hiroshima und daher eigentlich auch zwischen den beiden hier zur Debatte stehenden Filmen buchstäblich verbieten. Da die Verbindung jedoch in Dörries Film selbst angelegt ist, soll sie im Weiteren mit Rücksicht auf alle Konvergenzen und Divergenzen aufgeschlüsselt werden.

3.2. Dokumentation und Fiktion

Neben Verflechtungen potenzieller Einzelbilder[19] und der Grundkonfiguration einer japanisch-europäischen Kulturbegegnung[20] verbindet die Filme von Resnais und Dörrie insbesondere ihr semidokumentarisches Moment.[21] Beide vollführen nicht nur filmische Grenzgänge zwischen Dokumentation und Fiktion, sondern zeigen die Durchlässigkeit der Grenze als solcher auf. Wie GRÜSSE AUS FUKUSHIMA ist auch HIROSHIMA MON AMOUR von dokumentarischen Bestandteilen durchsetzt, die zusammen mit den metafiktionalen Komponenten einer Inszenierung der Inszenierung (vgl. dazu Becker 2010) den Status der Bilder an sich permanent infrage stellen. Resnais muss die Geister nicht erst erfinden, die von den Schrecken nuklearer Kriegsführung künden: Zu Duras' manischem Wort von der atomaren Sonne[22] über einer neuen Wüste[23] führt das einmontierte dokumentarische Filmmaterial die monströsen Folgen der Explosion in beklemmenden Bildern vor Augen. Dazu zählen die gespenstischen Erscheinungen der „Hibakusha", der überlebenden Opfer der Detonation.

19 So möglicherweise des Katzenmotivs, eventuell gar des Baummotivs.

20 Bei Resnais spiegelt sich diese Begegnung selbst in der Kameraarbeit wider: „Takahashi Michio photographierte die in Japan gedrehten Abschnitte, Sacha Vierny die in Frankreich spielenden" (Becker 2010: 166). So wird sie gleichzeitig als eine Begegnung der Bildkulturen inszeniert. „Die Leere in den Bildern Takahashis und ihr tendenzloser Aufbau ist zugleich auch eine Variante uralter japanischer Kunst" (Becker 2010: 172 f.). Ungeachtet dessen weist Ambros (2016: 474 f.) auf gewisse kulturelle Einseitigkeiten in der Handlungsstruktur von Resnais' Film hin. Zur falschen Analogie zwischen individuellen und kollektiven Bürden in HIROSHIMA MON AMOUR vgl. ferner Weart (2012: 295).

21 Sowohl Resnais als auch Dörrie haben zuvor selbst Dokumentarfilme gedreht.

22 Vgl. die betreffenden Passagen aus Personenreden (recte) und Regieanweisungen (kursiv) im Drehbuch: „ELLE : [. . .] J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix" (Duras 2011: 17) „*La place de la Paix défile, vide sous un soleil éclatant qui rappelle celui de la bombe, aveuglante*" (Duras 2011: 18) „ELLE : Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera" (Duras 2011: 21).

23 Diese neue Wüste hat laut Duras' Regieanweisung keinen Bezug zu den anderen Wüsten der Welt: „*Panoramique sur une photo de Hiroshima prise après la bombe, un ‚désert nouveau' sans référence aux autres déserts du monde*" (Duras 2011: 18).

Die Filme von Resnais und Dörrie be- und übertreten die Schwelle zwischen Dokumentation und Fiktion auf je eigene Weise. Bei Resnais stammen die Bilder der nuklearen Verheerungen an Land und Menschen einerseits aus mehreren frühen japanischen, teils wiederum fiktionalen, teils dokumentarischen Filmen über die Atombombe von Hiroshima (vgl. dazu ausführlich Shibata 2018). Andererseits handelt Hiroshima mon amour, statt wie ursprünglich vorgesehen selbst „einen Dokumentarfilm über die Atombombe" zu liefern (Winter 2007: 184), von der Produktion eines seinerseits freilich fiktiven Dokumentarfilms: eines Films im Film, der vom Frieden handeln soll und dessen Dreharbeiten innerhalb des Films gezeigt werden, wobei die Grenzen zwischen den disparaten Realitätsebenen vollends zerfließen.

Bei Dörrie wird die Grenzauflösung – zugleich eine weitere Überschreitung im Sinne der zweiten, transgressiven Funktion spektraler Bilder (siehe 2.4.) – durch verschiedene Mittel bewirkt. Zunächst besteht ein großer Teil der ‚Besetzung' des Films eben nicht aus Schauspielern, sondern aus ‚realen' Personen, die weniger eine Rolle als vielmehr sich selbst spielen, so die Bewohner der „Temporary Housing Community" in den Notunterkünften von Minamisōma. Dann interagiert diese vorwiegend dokumentarische Welt aber zugleich mit einer fiktionalen Welt, die von den Schauspieler*innen des Films verkörpert wird, die in ein und demselben Raum agieren wie die ‚realen' Personen, wodurch ein eigenartiges Hybridgebilde aus Dokumentation und Fiktion entsteht, das sich als ein quasiexperimenteller dokumentarisch-fiktionaler Handlungsraum bezeichnen ließe. Schließlich wird eine weitere dokumentarische Ebene eingezogen, indem zum einen die Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Films selbst, folgt man etwa Meta Beisel (2016), fast schon einen dokumentarischen Anstrich erhalten und zum anderen das besagte Archivmaterial von der realen Flut in den Film einfließt.

3.3. Literatur und Film

Noch eine weitere Grenzüberschreitung ist sowohl für Dörries als auch für Resnais' und Duras' Werk konstitutiv: die Bewegung zwischen den Bereichen Literatur und Film, die hier allerdings lediglich angedeutet werden kann. Folgt man ihr, gewinnt der Vergleich zudem eine medienkomparatistische Dimension.

Der Rekurs auf Resnais und Duras in Dörries Grüsse aus Fukushima ließe sich auch als ein programmatischer Verweis auf historische Vorbilder aus dem Grenzbezirk zwischen literarischem und filmischem Schaffen deuten. Die Personalunion von Filmemacherin und Autorin in der Kunstschaffenden Doris Dörrie wird beim Übergang zu Hiroshima mon amour auf zwei Personen, Alain Resnais und Marguerite Duras, aufgespalten. Gerade das Verhältnis zwischen Literatur und Kino im Allgemeinen sowie die

Kooperation zwischen Duras und Resnais im Speziellen standen von Beginn an im Zentrum der Diskussionen um den Film, allen voran der Würdigung aus den *Cahiers du cinéma* vom Juli 1959 (vgl. Domarchi et al. 1985). HIROSHIMA MON AMOUR kann dabei als ein Paradebeispiel für besonders enge Verbindungen zwischen Literatur und Film innerhalb der Nouvelle Vague – entgegen ihrer *Politique des auteurs* (vgl. dazu allgemeiner Frisch 2011: 154–175) – verstanden werden.

3.4. Analogien und Differenzen

Strukturanalog konzipiert sind in Resnais' und Dörries Film bereits die Eingangsszenen: bei Resnais die Nahaufnahme zweier ineinander verschlungener Personentorsi unter bizarr wechselnden Beschichtungen in Begleitung monologartiger Dialogsegmente auf der Tonspur; bei Dörrie die ins Gigantische vergrößerte Fragmentaufnahme von Maries Mund in Kombination mit einem Monolog über ihre Lebenskrise. Durch die von Marie so bezeichnete „Flut von Fragen" persönlicher Art wird allerdings nicht allein die Tragweite des Resnais'schen Entwurfs bei Dörrie auf die Ebene privater Probleme einer bürgerlichen Existenz heruntergebrochen,[24] sondern zugleich eine Assoziation der „Fragen" über das eigene Leben mit der „Flut" von Fukushima hergestellt, die zumindest nicht ganz unproblematisch scheint.

Der assoziative Sprung vollzieht sich im Zeichen eines Bruchs zwischen einer wörtlichen Ebene (Flut von Fukushima) zu einer metaphorischen Ebene (Flut von Fragen),[25] die der wörtlichen Bedeutung nicht mehr gerecht wird und symptomatisch für eine Bewegung in Dörries Werk ist, Allgemeines als Metapher für Individuelles aufzunehmen. Der Tsunami ist jedoch eine schlechte Metapher für bürgerliche Alltagssorgen.[26] Darin liegt eine deutliche Differenz zu Resnais' Entwurf, der ungleich radikaler ist: HIROSHIMA MON AMOUR geht gewissermaßen den umgekehrten Weg, indem der Film in provokanter Explizitheit eine persönliche Beziehung in den Vordergrund stellt,

24 Dass in GRÜSSE AUS FUKUSHIMA die kollektive Katastrophe streckenweise über das private Unglück aus dem Blick gerät, wurde verschiedentlich kritisiert, so z. B. von Lindemann (2016: 58 f.).

25 Die wörtliche korrespondiert hierbei zugleich einer dokumentarischen, die metaphorische einer fiktionalen Ebene.

26 Durch die Metaphorisierung wird zugleich die Situation der von der tatsächlichen Katastrophe Betroffenen verharmlost. Etwas Ähnliches geschieht im Grunde auch in anderer Hinsicht durch den in FUKUSHIMA, MON AMOUR angelegten Vergleich mit dem Horror von Hiroshima, dem die Flut von Fukushima trotz aller sich aus ihr ergebenden Probleme letztlich nicht standhält.

die sich dann aber in den Koordinatenfeldern der historischen Katastrophe zersetzt und in ihre Bestandteile auflöst.

4. Nachbemerkungen: Zur atomaren Angst zwischen Trauma und Tabu

Eine vielfach beobachtete Reaktion auf nukleare Fragen insbesondere militärischer Prägung ist die bewusste oder unbewusste Vermeidung bzw. Verdrängung (vgl. dazu bes. Weart 2012: 288 f.). Ein Grund dafür mag in der blanken Unerträglichkeit der nach wie vor aktuellen Vorstellung bestehen, „daß es heute möglich ist, durch die Tat von Menschen die totale Zerstörung des Lebens auf der Erde herbeizuführen." (Jaspers 1957: 7)

Zugleich reicht der angeschnittene Zusammenhang weiter. Eine Nachbemerkung verdient die Rezeption der besprochenen Werke in dem von ihnen dargestellten Land innerhalb der gegebenen historischen Konstellationen. Während Doris Dörries GRÜSSE AUS FUKUSHIMA bereits ab dem 7. September 2016 in Japan läuft und dort unter anderem auf dem „Aichi International Women's Film Festival" gezeigt wird, gestaltet sich die japanische Rezeption von Resnais' Film etwas komplizierter. HIROSHIMA MON AMOUR erscheint in einem spezifischen politischen Zeitkontext: Im Lauf der Besatzung Japans durch die Alliierten in den Jahren von September 1945 bis April 1952 wurden grundsätzlich alle Bildzeugnisse von Hiroshima und Nagasaki in Japan zensiert, die Auseinandersetzung mit den Atombombenangriffen dadurch konsequent aus dem öffentlichen wie künstlerischen Diskurs verbannt, sodass Resnais' HIROSHIMA MON AMOUR – andernorts ein Kassenerfolg, in japanischen Kinos ein Flop – zwar keinen der ersten Filme über das Thema darstellt, aber doch maßgeblich vor diesem Hintergrund zu betrachten ist (vgl. zum weiteren Komplex umfassend Shibata 2018).

Aus derselben historischen Situation heraus erklärt sich umgekehrt schließlich auch der internationale Siegeszug einer fiktionalen Kinosensation wie Ishirô Hondas GODZILLA [GOJIRA] (Japan 1954), dessen berühmte Titelfigur durch die Atombombe aus den Tiefen des Ozeans wie der Urzeit aufgescheucht wird: Der unterdrückte Horror des Nuklearkriegs steigt in Gestalt des fiktiven Monsters aus dem Abgrund auf und bringt, umgeben von einer Aura radioaktiver Strahlung, an der Erdoberfläche Tod, Feuer und Verwüstung. Der Film führt exemplarisch vor, was geschieht, wenn das Latente manifest wird, wenn das in die Tiefen des Unterbewussten wie des Tabus Verbannte an die Oberfläche tritt. GODZILLA ist zugleich symptomatisch für die Persistenz des nuklearen Traumas. Die Kreatur ist nicht endgültig zu besiegen, immer wieder steigt das Verdrängte von Neuem auf, unablässig kehrt die Gestalt auch auf der Leinwand wieder: von Motoyoshi Odas GODZILLA KEHRT ZURÜCK

[GOJIRA NO GYAKUSHÛ] (Japan 1955), in dem seinerseits Originalszenen aus Hondas Film gespenstisch wiederkehren, bis hin zu neuesten Rückgriffen in einer bis heute nicht abreißenden Reihe von Remake- und Fortsetzungsversuchen, unter denen Gareth Edwards' GODZILLA (USA/Japan 2014) mit seiner penetranten Inszenierung atomarer Ängste militärischer sowie ziviler Art keineswegs den letzten darstellt.

Unbeschadet aller Differenzen demonstriert zum Schluss auch die Verweisung zwischen den Filmen von Dörrie und Resnais, dass die nuklearen Geister, die wir riefen und die das Bewusstsein des atomaren Menschen so hartnäckig heimsuchen, noch lange nicht zur Ruhe gekommen sind. Die Filmgeschichte belegt noch einmal, dass der Gegenstand der atomaren Angst weder definitiv zu beseitigen noch ausschließlich auf den militärischen oder zivilen Aspekt allein zu begrenzen ist, sondern in sämtliche mit dem Thema verbundenen Bereiche ausstreut, solange er in den unteren Regionen der atomaren Welt wie des Geistes überdauert. Einen Blick in diese Tiefen zu wagen und sich zugleich mit den eigenen Anteilen am Geschehen auseinanderzusetzen, gehört letztlich auch zur gesellschaftlichen Verantwortung geisteswissenschaftlicher Arbeit.

Bibliographie

Primärliteratur/Filme

Dörrie, Doris: ERLEUCHTUNG GARANTIERT (Deutschland 1999).
Dörrie, Doris: KIRSCHBLÜTEN – HANAMI (Deutschland 2008).
Dörrie, Doris: GRÜSSE AUS FUKUSHIMA (Deutschland 2016).
Duras, Marguerite: „Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues" [1960]. In: dies.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. Philippe Gilles. Paris: Gallimard 2011, S. 1–76.
Edwards, Gareth: GODZILLA (USA/Japan 2014).
Honda, Ishirô: GODZILLA [GOJIRA] (Japan 1954).
Oda, Motoyoshi: GODZILLA KEHRT ZURÜCK [GOJIRA NO GYAKUSHÛ] (Japan 1955).
Resnais, Alain: HIROSHIMA MON AMOUR (Frankreich/Japan 1959).

Sekundärliteratur

Ambros, Veronika: „Of Victims and Perpetrators. Montage as Aesthetic Subversion, Provocation, and Reflection in Alfréd Radok's DISTANT JOURNEY, Alain Resnais' HIROSHIMA MON AMOUR, and Sidney Lumet's THE PAWNBROKER". In: Urs Heftrich/Robert Jacobs/Bettina Kaibach/Karoline Thaidigsmann (Hg.): *Images of Rupture between East and West. The Perception of Auschwitz and Hiroshima in Eastern European Arts and Media*. Heidelberg: Winter 2016, S. 467–480.

Anders, Günther: *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*. 2., durch ein Vorwort erw. Aufl. von *Endzeit und Zeitenende* [1972]. München: Beck 1981.

Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980]. Paris: Étoile/Gallimard/Seuil 2016.

Becker, Andreas: „Über den Umgang mit Klischees in Alain Resnais' Hiroshima mon amour (1959)". In: Kayo Adachi-Rabe/Andreas Becker/Florian Mundhenke (Hg.): *Japan – Europa. Wechselwirkungen zwischen den Kulturen in Film und den darstellenden Künsten*. Darmstadt: Büchner 2010, S. 160–178.

Becker, Andreas: „Verirrtes Aufgehobensein. Über den Umgang mit Stereotypen und ästhetischen Ordnungen bei Ozu Yasujirō und Doris Dörrie". In: Stephan Köhn (Hg.): *Fremdbilder – Selbstbilder. Paradigmen japanisch-deutscher Wahrnehmung (1861–2011)*. Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 321–335.

Beisel, Meta Karoline: „Wo es den Leuten richtig schlecht geht, geht es mir besser". In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.3.2016, https://www.sueddeutsche.de/kultur/gruesse-aus-fukushima-im-kino-wo-es-den-leuten-richtig-schlecht-geht-geht-es-mir-besser-1.2898894 (letzter Abruf 10.3.2022).

Domarchi, Jean/Jacques Doniol-Valcroze/Jean-Luc Godard/Pierre Kast/Jacques Rivette/Eric Rohmer: „Hiroshima, notre amour" [1959]. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard UP 1985, S. 59–70.

Dörrie, Doris/Elisabeth Scherer: „Meisterin der ‚kulturellen Kreisbewegung'. Ein Interview mit der Regisseurin Doris Dörrie". In: Michiko Mae/Elisabeth Scherer (Hg.): *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013, S. 165–177.

Eliade, Mircea: *Patterns in Comparative Religion*. Übers. Rosemary Sheed [1958, frz. 1949]. New York: Meridian/New American Library 1974.

Foley, Grover: „Mit dem Atom leben? Zwei Deutungen der Atomgefahr". In: Andreas Baudis/Dieter Clausert/Volkhard Schliski/Bernhard Wegener (Hg.): *Richte unsere Füße auf den Weg des Friedens. Helmut Gollwitzer zum 70. Geburtstag*. München: Kaiser 1979, S. 469–473.

Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde* [2007]. 2. verb. Aufl. Marburg: Schüren 2011.

Jaspers, Karl: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Ein Radiovortrag*. München: Piper 1957.

Küpper, Achim: „Der Reaktor als grenzüberschreitende Risikozone in der Großregion: Ökologische, interkulturelle und didaktische Herausforderungen der Kernenergie". In: Sébastian Thiltges/Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Kulturökologie und ökologische Kulturen in der Großregion*. Berlin u.a.: Lang 2020, S. 143–159.

Lindemann, Tobias: „Melodramatik vor Ruinenlandschaft. Die Katastrophe von Fukushima in den Spielfilmen von Doris Dörrie, Nao Kubota und Shion Sono". In: Rezensionsforum literturkritik.de/Lisette Gebhardt (Hg.): *Nukleare Narrationen – Erkundungen der Endzeit fünf Jahre nach Fukushima. Rezensionen und Essays*. Berlin: EBV 2016, S. 56–65.

Mrugalla, Andreas: „‚Insel des Heils' oder ‚Insel des Schreckens'? Begegnungen mit Japan in Literatur und Film: Erleuchtung garantiert von Doris Dörrie und

Ichigen-san (*Members only*) von David Zoppetti". In: Hilaria Gössmann/Renate Jaschke/Andreas Mrugalla (Hg.): *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen. Ein deutsch-japanischer Vergleich*. München: Iudicium 2011, S. 353–369.

Nau, Peter: „Erinnerungen an die Nouvelle Vague". In: Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Stationen der Moderne im Film II. Texte, Manifeste, Pamphlete*. Berlin: o.V. 1989, S. 262–271.

Schjødt, Jens Peter: „Weltenbaum". In: Johannes Hoops: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl. Bd. 33. Hg. Heinrich Beck/Dieter Geuenich/Heiko Steuer. Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 451–453.

Shibata, Yuko: *Producing Hiroshima and Nagasaki. Literature, Film, and Transnational Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2018.

Virilio, Paul: *L'insécurité du territoire*. Paris: Galilée 1976.

Weart, Spencer R.: *The Rise of Nuclear Fear*. Cambridge, MA/London: Harvard UP 2012.

Winter, Scarlett: *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. Heidelberg: Winter 2007.

Zobel, Günter: *Nō-Theater. Szene und Dramaturgie, volks- und völkerkundliche Hintergründe*. Tokio: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 1989.

Umweltprobleme in einer fiktiven DDR im 21. Jahrhundert: Der korrupte Umgang mit Energie in Alternativweltgeschichten von Simon Urban und Thomas Brussig

John Pizer (Louisiana)

Abstract: Simon Urbans *Plan D* und Thomas Brussigs *Das gibts in keinem Russenfilm* sind Romane, die zur Gattung Alternativweltgeschichte gehören, indem sie eine noch vorhandene DDR im 21. Jahrhundert evozieren. Urbans Geschichte stellt eine windige Affäre um eine Pipeline dar, die die BRD mit Öl beliefern und die DDR durch Transitgebühren finanziell aufrechterhalten sollte. *Plan D* hat aber einen utopischen Impuls, indem dessen HeldInnen einer Politik nachgehen, die eine ökofreundliche Wiedervereinigung ermöglicht. *Russenfilm* ist ein satirischer Künstlerroman, der die leitenden Literaturfiguren der späten DDR persifliert und dabei die verheerenden Wirkungen einer ölfreien Energiepolitik aufweist, indem die Wälder der DDR für Windmühlen abgeholzt werden.

Keywords: Öko-Krimi, Wiedervereinigung, DDR, Umweltpolitik, Alternativweltgeschichte

1. Einführung

In den Romanen *Plan D* (2011) von Simon Urban und *Das gibts in keinem Russenfilm* (2015) von Thomas Brussig wird die Frage der „gesellschaftlichen Verantwortung“ in Bezug auf die Umweltzerstörung in einer totalitären Gesellschaft behandelt. Diese zwei Romane beschwören ein Deutschland, in dem die Wiedervereinigung nie stattgefunden hat. Die Romane stellen die ökologische Katastrophe in einer fiktiven DDR im 21. Jahrhundert sehr unterschiedlich dar, obwohl beide am Zustand der DDR als einem noch immer diktatorischen Staat festhalten, der durch die Machenschaften der gesellschaftlichen und politischen Eliten auf beiden Seiten der Mauer eine transparente Umweltpolitik unterbindet und dadurch ein marodes Bild dieser Umwelt in der DDR im 21. Jahrhundert entstehen lässt. In *Plan D* soll eine Pipeline, die sich von Russland durch die DDR bis an die Grenze der alten Bundesrepublik streckt, die BRD mit Öl beliefern und durch Transitgebühren die zerfallene Wirtschaft in Ostdeutschland retten. Der Mord an einem DDR-Strippenzieher gefährdet die Umsetzung des zwischenstaatlichen Energievertrags. In *Russenfilm* werden DDR-Wälder abgeholzt, damit die BRD Windräder aus Holz als Energiequelle aufstellen kann. Durch ökokritische Ansätze soll gezeigt werden, wie diese Alternativweltgeschichten auch die tatsächlich vorhandenen Umweltprobleme der gegenwärtigen BRD widerspiegeln.

In einem Literaturbericht über neuere Bücher zum Thema „German Ecocriticism and the Environmental Humanities“ behauptet Sabine Wilke wohl mit Recht, dass die Germanistik in den 90er Jahren nur Forschungsrichtungen aufweist, die wenig Bezug zu der Ökokritik haben. Als Beispiele von Ansätzen, die in den 90er Jahren populär waren, nennt Wilke Domänen wie Globalisierung, Transnationalismus, Postmodernismus, Gedächtniskulturen und „the ramifications of unification and its legacies“ (Wilke 2015: 636). Es gab zwar literarische Werke in den 90er Jahren, die die Themen Umweltzerstörung einerseits und Wiedervereinigung andererseits verknüpften, jedoch bildeten sie eine Ausnahme. Ein gutes Beispiel ist Günter Grass’ *Unkenrufe* (1992), ein Roman, der ein wiedervereinigtes Deutschland als quasi-koloniale Macht Polen gegenüber vorstellt, wobei die poetisch-anthropozentrische Warnung der Kröte, auf die der Titel Bezug nimmt, jedoch nicht die Wiedervereinigung, sondern die drohende Katastrophe der Erderwärmung betrifft. In dieser Hinsicht war Grass seiner Zeit weit voraus, denn erst im jetzigen Jahrhundert ist das Ausmaß dieses Umweltproblems allgemein anerkannt worden. Nichtsdestotrotz kann man mit Bezug zu Wilkes These feststellen, dass eine eingehende Beschäftigung mit den Auswirkungen der Wiedervereinigung und ihrem Erbe im Zusammenhang mit einer germanistischen Ökokritik noch auf sich warten lässt.

In seinem Aufsatz *Utopian, Dystopian and Subversive Strategies in Recent German Alternate History Fictions* zeigt Ingo Cornils anhand von Romanen von Christian Kracht, Wolfgang Jeschke und Rob Alef, wie die Dialektik von dystopischen und utopischen Elementen in den von ihm erörterten deutschsprachigen Alternativweltgeschichten traditionelle Lesegewohnheiten („traditional reading habits“, Cornils 2012: 326) zu unterwandern vermag. Einerseits werden utopische Impulse wie gesellschaftliche Gleichheit (Kracht), die positive Wirkung von Protesten (Alef) und die Überwindung von Umweltzerstörungen durch Technologie hervorgehoben. Andererseits werden andere Technologien, die Öko-Katastrophen verursacht haben (Jeschke), in Frage gestellt. In der Tat stellen sich die utopischen Impulse in den jeweiligen alternativweltgeschichtlichen Romanen Tendenzen gegenüber, die zu dystopischen Resultaten führen. Allerdings zeigen diese Romane, so Cornils, dass „there is hope for a concrete utopia, Ernst Bloch’s elusive ‚*noch nicht*‘“ (Cornils 2012: 336).

2. *Simon Urban:* Plan D *(2011)*

Plan D kann auch als dystopische Alternativweltgeschichte gelten, die trotzdem eine utopische Lösung für eine im 21. Jahrhundert noch zu

verwirklichende Wiedervereinigung im Zusammenhang mit einer umweltrettenden Öko- und Energiepolitik verknüpft. Urbans Geschichte ist ein Unterhaltungspolitthriller und Roman noir. Ihr Protagonist, Martin Wegener, ist ein verwundbarer Detektiv in der DDR mit dem für diese Gattung üblichen Liebeskummer und Tendenzen, sich in abenteuerlichen Ereignissen zu verstricken. Am Anfang des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts steht Egon Krenz noch an der Spitze der DDR-Regierung und Oskar Lafontaine ist Kanzler der BRD. Zusammen mit einem hohen Beamten des Bundesnachrichtendiensts, der sich zuletzt als Stasiagent entpuppt, versucht Wegener die Mörder des aufgehängten Albert Hoffmans zu entdecken. Hoffmann, ein ehemaliger Professor für Politologie aus Westdeutschland, war ein enger Berater von Krenz. Die DDR ist im 21. Jahrhundert noch vorhanden, weil Krenz mit Hoffmanns Hilfe gegen Erich Honecker geputscht hatte, aber in neuerer Zeit stellt sich heraus, dass sich Hoffmann und Gregor Gysi gegen Krenz verschworen haben. Der Grund für diesen erneuerten Putschversuch ist Krenz' Unvermögen, Hoffmanns ideologische „Posteritatismus"-Politik durchzusetzen. Das Thema des „Posteritatismus", welches den utopischen Impuls im Roman liefert, sollte eine Wiedervereinigung ermöglichen, in deren Rahmen eine radikal grüne Energie- und Umweltpolitik mit den verheißungsvollsten Elementen der Wirtschaftssysteme beider Länder – Sozialismus und Kapitalismus – entstehen sollte. Dieser utopische Wunsch ist natürlich in der real existierenden Welt beider deutschen Länder nicht zu verwirklichen, denn die BRD ist nur darum bemüht, das Erdöl so schnell wie möglich anzuzapfen und Krenz' DDR könnte nur durch die diesbezüglichen Transitgebühren noch überleben. Zur Zeit der Romanhandlung erleidet die Hauptstadt der DDR eine Welle von Terroranschlägen, deren Urheber, wie der Leser etwa 100 Seiten vor dem Romanende erfährt, dieselbe Gruppe ist, die die Verantwortung für den Mord an Hoffmann trägt. Weder die Stasi noch der Bundesnachrichtendienst (BND), die beide befürchten, dass der grün gesinnte Hoffmann das Gaspipelineabkommen vereiteln könnte, und deshalb dringend verdächtig erscheinen, sind für den Mord verantwortlich. Stattdessen gesteht der namentliche Leiter einer antikommunistischen Garde, Alexander Bürger, Wegener, dass deren Mitglieder für Hoffmanns Mord und die Sprengsätze verantwortlich sind. Die Gruppe um Bürger bekämpft die Pipeline sowie die „posteritatischen", einen demokratischen Sozialismus fördernden Bemühungen Hoffmanns, weil sowohl der gebührende Erfolg der Pipeline als auch Hoffmanns politische und ökologische Machenschaften das längere Überleben der DDR hätten begünstigen müssen, deren kurzfristige Öffnung der Mauer im Jahre 1989 fast zur staatlichen Pleite geführt hatte. Hoffmann habe sterben müssen, so Bürger, denn seine Kabale „hätte lebensverlängernde Maßnahmen für die DDR bedeutet statt Sterbehilfe. Hätte neuen Glauben unter die unbelehrbaren Träumer und pathologischen Optimisten gesät" (Urban 2012: 449).

Hoffmanns Utopie einer DDR und eventuell eines wiedervereinigten Deutschlands, das im Zustand eines mit grüner Ökopolitik gespickten demokratischen Sozialismus hätte florieren können, steht ein marodes Bild des Arbeiter- und Bauern-Staats im real existierenden Sozialismus gegenüber, der noch im 21. Jahrhundert in *Plan D* existiert. Hoffmanns Plan D visiert das Ziel der „Entwicklung zum grünen Sozialstaat in vierzig Jahren" an, so Hoffmanns Freund Blühdorn (Urban 2012: 270). In der Ostberliner Wirklichkeit, die Wegener aus einer kaum funktionierenden Straßenbahn wahrnimmt, entsteht das entgegengesetzte Bild der Hoffmannschen Utopie, nämlich die Dystopie, die Cornils in den von ihm erläuterten Alternativweltgeschichten dominant findet: „Rußgeschwärzte Miethausfassaden fuhren vorbei, schmutziger Stuck, brüchige Ziegelwände, schwere Vorhänge hinter morschen Altbaufenstern [. . .]" (Urban 2012: 50).

Obwohl das düstere Bild vom an katastrophalen Umweltzuständen leidenden Ostberlin sich an das historische Bild der DDR anknüpft, deren verheerende Ökopolitik in den 40 Jahren ihrer Existenz fast allen Lesern von *Plan D* bekannt sein wird, ist die Darstellung der Politik von einem Westdeutschland im 21. Jahrhundert auch nicht positiv. Geld aus westlichen Quellen unterstützt die terroristischen Anschläge der Bürgergruppe und die BRD-Regierung unter der Regie von Oskar Lafontaine ist vor allem darum bemüht, das Abkommen für den Zugang zum Brennstoff aus der DDR-Pipeline aufrechtzuerhalten. Ihm ist daran gelegen, den Verdacht einer Stasibeteiligung am Mord Hoffmanns nicht aufkommen zu lassen, denn an diesem Verdacht könnte das in mehreren Hinsichten schmutzige Geschäft mit Ostdeutschland scheitern. Deswegen ist es konsequent, dass Marie, Hoffmanns Tochter, die letzte Erläuterung zu Plan D abgeben darf, die sie einem von ihr gefesselten Wegener einredet. Marie nach sollte Plan D zu einem wiedervereinigten Deutschland führen „unter dem Dach eines reformierten Sozialismus! Eines demokratischen, ökologischen, wohlhabenden Sozialismus, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat" (Urban 2012: 546). Das ist deutlich der Ausdruck einer Hoffnung auf „a concrete utopia, Ernst Bloch's elusive ‚*noch nicht*' ", die Cornils als Kern der sonst dystopischen Alternativweltgeschichten aufweist, die sein Aufsatz erörtert (Cornils 2012: 336). In seiner Einführung zum Sammelband *Literatur und Ökologie* behauptet Axel Goodbody: „Ziel ökologisch engagierter Literatur ist es seltener, objektiv zu informieren, als die Leser durch Einbildungskraft und sprachliche Intensität zum Handeln zu ermächtigen und ihre Energien zu mobilisieren" (Goodbody 1998: 21). Obwohl in Gestalt eines oft zynisch gefärbten Krimi- und -Unterhaltungsromans könnte *Plan D* als Beispiel der von Goodbody beschriebenen Ökofiktion gelten.

In einem Aufsatz über „das Genre Öko-Krimi" behauptet Sabine Gross, dass für Kriminalromane im Allgemeinen eine „Realitätsnähe" erforderlich ist, damit solche Werke den LeserInnen plausibel erscheinen können, und dazu

gehören „aktuelle Bezüge und Spezifik zeitgenössischer Schauplätze und Szenarien." Nach Gross trifft die Notwendigkeit dieser Realitätsnähe auch Krimis, die sich mit Umweltthemen auseinandersetzen (Gross 2019: 230 f.). *Plan D* gehört zur Gattung Öko-Krimi, und obwohl eine noch vorhandene DDR im 21. Jahrhundert der historischen Wirklichkeit nicht entspricht, spiegelt *Plan D* einen kriminellen Umgang mit Erdölquellen und Pipelines auf internationaler Ebene wider, mit denen sich die zeitgenössischen Medien heutzutage befassen, auch in Verbindung mit der jetzigen deutschen Energiepolitik. *Russenfilm* ist dieser Wirklichkeit des heutigen Umgangs mit der Umwelt um einiges ferner – man könnte sagen, entrückter – als *Plan D.* Denn im Roman von Brussig haben wir es mit einer fantastischen „Elektokratie" zu tun. Ganze Wälder werden abgeholzt, damit Windräder überall Energiequellen durch fossile Brennstoffe ersetzen und dadurch der Erderwärmung ein Ende gesetzt werden kann. Das Holz aus den DDR-Wäldern ist besonders in der BRD gefragt.

3. *Thomas Brussig:* Das gibts in keinem Russenfilm *(2015)*

In *Russenfilm* ist der Aufbau dieser grünen Energiequelle zur Hauptaufgabe der Nationalen Volksarmee geworden. Die ostdeutsche Regierung wird für ihre erdrettende „grüne" Umweltpolitik bejubelt. Jedoch ist der Erzähler Thomas Brussig über diesen Umgang mit der Umwelt durchaus verärgert, weil sie zur landesweiten Abforstung führt und die DDR-Diktatur aufrechterhält. Anders als *Plan D* gehört *Russenfilm* nicht zur Gattung Öko-Krimi, denn erstens gibt es diesbezüglich in der fiktiven DDR-Energiepolitik keine Geheimnisse und zweitens wird diese Politik nur in der zweiten Hälfte des Romans ein Hauptthema. Im Grunde genommen ist *Russenfilm* ein Künstlerroman, aber in einem erweiterten Sinn. Das heißt, in *Russenfilm* geht es nicht nur um den Werdegang des Ich-Erzählers Thomas Brussig als Autor, sondern auch um andere Schriftsteller, vorwiegend DDR-Autoren, deren fiktive Charaktere auch Eigenschaften der real existierenden Schriftsteller verkörpern. Diese Tendenz kommt selten in *Plan D* vor, obwohl in diesem Roman auf eine vergreiste Christa Wolf in einem Altersheim Bezug genommen wird. Sie wohnt auf demselben Flur wie eine debile Margot Honecker, die die Wiederkehr des Verdrängten erlebt, indem sie ständig ein Lied von dem aus der DDR verbannten Wolf Biermann herausschreit (Brussig 2015: 481). In *Russenfilm* wird Wolfs *Was bleibt* ein großer Erfolg, denn „die Beschreibung einer Stasi-Observation war ein Novum in der DDR" (Brussig 2015: 262). Im 21. Jahrhundert wird die DDR, vielleicht das real existierende chinesische Vorbild widerspiegelnd, wirtschaftlich kapitalistisch gefärbt und der Volker Braun des Romans sieht „in der von oben gewollten Fokussierung auf

individuelle wirtschaftliche Selbstverwirklichung ein perfides Ablenkungsmanöver," das den Wunsch nach „Bürgerrechten" erdrosseln solle (Brussig 2015: 294). Trotzdem erscheint der erdichtete Volker Braun in *Russenfilm* sowie in Brussigs früher erschienenem Roman *Wie es leuchtet* (2004)*,* der geschichtstreu ein wiedervereinigtes Berlin darstellt, als jemand, der dem alten DDR-Sozialismus anhängt. Ironischerweise kommt auch ein erdichteter Simon Urban in *Russenfilm* vor. Obwohl *Plan D* vermutlich das Vorbild für *Russenfilm* in seiner Darstellung einer noch vorhandenen DDR im 21. Jahrhundert abgibt, fasst der Erzähler Thomas Brussig die Handlung von Urbans Roman folgendermaßen zusammen:

> Urban erfindet eine Fluchtwelle über Ungarn im Sommer 1989, nachdem die Ungarn Grenzbefestigungen demontiert hatten. Die Fluchtwelle bringt in Urbans Vorstellung einige Unruhe in die DDR-Gesellschaft, Menschen protestieren, fordern Demokratie und Freiheit, Honecker wird von den eigenen Leuten gestürzt, und das Politbüromitglied Schabowski verhaspelt sich auf einer Pressekonferenz, was zur Maueröffnung führt. So weit, so doof.
> (Brussig 2015: 363)

Nachher kommen freie Wahlen und die Wiedervereinigung. In der fiktiven Welt von *Russenfilm* wird *Plan D* selbst zur Alternativweltgeschichte, indem Urbans Roman den tatsächlichen Werdegang zur Wiedervereinigung, den die real existierende Welt in den Jahren 1989 und 1990 erlebte, detailgetreu schildert.

In seinem Umgang mit Detektiv-Noir-Attrappen wie Spionage, versteckten Identitäten und Staatsgeheimnissen der beiden deutschen Staaten im Zusammenhang mit Elementen wie dem in mehrfacher Hinsicht schmutzigen Umgang mit Pipelines und fossilem Brennstoff ist *Plan D* ein paradigmatischer Öko-Krimi. Diese utopische Wiedervereinigungsidylle stellt die Inszenierung eines alternativen Wegs zur grünen Energie, also eine ökologisch vertretbare Energiepolitik, dar, sowie die Verbindung von einem demokratischen Sozialismus mit einem wohlwollenden Kapitalismus. Dadurch konstituiert Urbans Roman ein Beispiel der Öko-Krimi-Gattung, die Gross im letzten Satz ihres Aufsatzes über dieses Genre erörtert:

> Damit wird das kritische Potenzial einer in der Genretradition seit dem noir-Krimi etablierten Konvention – die Notwendigkeit, Gerechtigkeit außerhalb des rechtsstaatlichen Systems zu suchen – auf so sanfte Weise affirmiert und zugleich eingeebnet, wie es der friedlichen Öko-Idylle zukommt
> (Gross 2019: 250).

Obwohl diese geschilderte Öko-Idylle weder sanft noch auf eine friedliche Weise von Marie erörtert wird, ist sie exemplarisch für das von Cornils

beschriebene Utopische, das er in Alternativweltgeschichten im deutschsprachigen Raum vorfindet. Der Umgang mit der Alternativweltgeschichte „DDR im 21. Jahrhundert“ verläuft ganz anders in *Russenfilm*. Nicht nur, dass Brussigs Roman die Handlung von *Plan D* auf den Kopf stellt, indem eine für den Ich-Erzähler Brussig „doofe“ Fantasie einer Wiedervereinigung dargestellt wird, die für den real existierenden Leser dem historischen Werdegang zur Wiedervereinigung genau entspricht, sondern er gibt auch ein Vexierbild der katastrophalen Umwelt in der DDR ab. Die Schilderung einer verheerenden Abholzung der ostdeutschen Wälder scheint plausibel, denn diese Abholzung findet seit vielen Jahrhunderten in vielen Teilen der Welt statt.

Jedoch ist die größte Katastrophe, die in der DDR im 21. Jahrhundert in *Russenfilm* durch die neue ökologisch-orientierte Energiequelle verursacht wird, von ganz anderer Art. Es ist allgemein bekannt, dass es in früheren Jahren, als Autos mit Hybridmotoren eingeführt wurden, zu Unfällen mit Fußgängern und Radfahrern kam, weil die Motoren im Straßenverkehr in manchen Situationen fast unhörbar waren. Von diesem Tatbestand ausgehend, erfindet der Autor Thomas Brussig für seinen namentlichen Ich-Erzähler ein Horrorszenario, das der erdichtete Ich-Erzähler Thomas Brussig auf einem internationalen Schriftstellerkongress in Seoul erläutert, wobei tausende Menschen den neuen leisen Automotoren zum Opfer gefallen sind. Dann macht er den folgenden Vorschlag: „Auf einer riesigen Granittafel am Palast der Republik, sagte ich, sollte aller überfahrenen Fußgänger gedacht werden, indem Namen sowie Geburts- und Sterbedatum eingemeißelt werden.“ Für diesen vom Erzähler geschilderten kriegsähnlichen Zustand macht er die „Elektokratie“ des ostdeutschen Staates verantwortlich (Brussig 2015: 339).

An anderen Stellen ist vom Verlust von Fingern und sonstigen Körpergliedern die Rede, den DDR-Soldaten erleiden, weil sie im rasanten Tempo zum Baumfällen und zur Holzverarbeitung von der DDR-Regierung instrumentalisiert werden. Indem Brussig die Wende zur grünen Energie in einem fiktiven noch vorhandenen DDR-Staat im 21. Jahrhundert schildert, deren Verwendung von der ostdeutschen Diktatur eher finanziell als ökologisch motiviert wird, persifliert er die deutsche „Ecothriller-“Gattung. Dieses seit den 90er Jahren häufig verwandte Genre soll auf unterschiedliche Weisen die Leser dazu anregen, durch apokalyptische Szenarien über die real vorhandenen Ökokatastrophen nachzudenken, auf die die Welt heute zusteuert. In einem Aufsatz über *Contemporary German Ecothrillers* charakterisiert Gabriele Dürbeck Werke dieser Gattung folgendermaßen: „They depict intricate ecological problems of the present, give gripping insights into complex issues of environmental and climate sciences, and explore alternative ways of action in a time of growing uncertainty about the future“ (Dürbeck 2017: 315). In *Russenfilm* werden solche Sorgen, solche Einsichten und solche Lösungen auf

den Kopf gestellt, indem auf humorvolle Weise die Folgen von ökologischen „alternative ways of action" geschildert werden.

4. Ein Fazit

Sowohl *Plan D* als auch *Russenfilm* sind einzigartig in ihrer jeweiligen Darstellung einer DDR im 21. Jahrhundert. Ihre respektiven Handlungen setzen sich mit ökologischen Angelegenheiten auseinander, deren Quellen im real existierenden wiedervereinigten Deutschland und in der Welt im Allgemeinen zu finden sind. Jedoch ist Brussigs Roman, der zum Teil von *Plan D* inspiriert wurde, eine Satire über die ökokritische Welle, die einen wesentlicher Bestandteil der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur bildet.

Bibliographie

Primärliteratur

Brussig, Thomas: *Das gibts in keinem Russenfilm*. Frankfurt a.M.: Fischer 2015.
Urban, Simon: *Plan D*. Frankfurt a.M.: Schöffling 2012[5].

Sekundärliteratur

Cornils, Ingo: „Utopian, Dystopian and Subversive Strategies in Recent German Alternate History Fictions". In: Lars Schmeink/Astrid Böger (Hg.): *Collision of Realities: Establishing Research on the Fantastic in Europe.* . Berlin: de Gruyter 2012, S. 325–338.

Dürbeck, Gabriele: „The Anthropocene in Contemporary German Ecothrillers". In: Caroline Schaumann/Heather I. Sullivan (Hg.): *German Ecocriticism in the Anthropocene.* New York: Palgrave Macmillan 2017, S. 315–331.

Goodbody, Axel: „Literatur und Ökologie: Zur Einführung". In: ders. (Hg.): *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi 1998, S. 11–40.

Gross, Sabine: „Ökologische Ideologie und kriminelle Energie: das Genre ‚Öko-Krimi'". In: Hans Adler/Sonja E. Klocke (Hg.): *Protest und Verweigerung/ Protest and Refusal. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989/New Trends in German Literature since 1989.* Paderborn: Fink 2019, S. 225–250.

Wilke, Sabine: „German Ecocriticism and the Environmental Humanities". In: *German Studies Review*, 38.3 (2015), S. 635–652.

Überlegungen zur affektiv-leiblichen Anerkennung von Diversität und der mehr-als-menschlichen Welt

Christine Kanz (Linz)

Abstract: Dieser Aufsatz stellt einen Beitrag zur Frage dar, inwieweit Konzepte von Anerkennung von Diversität in der Literatur der Gegenwart virulent sind. Auf der Basis einer vergleichenden Analyse literarischer Anerkennungskonzepte in Texten von Yoko Tawada und Thomas Hettche mit sozialphilosophischen Anerkennungskonzepten, die notgedrungen abstrakt und theoretisch bleiben, wird demonstriert, dass und wie auf der „literarischen Gedankenbühne" (Ingeborg Bachmann) verschiedene Modi der Anerkennung und Verkennung erprobt, ausagiert und durchgearbeitet und zugleich ergänzt und angereichert werden. Wie sich zeigt, können literarische Konzepte von Anerkennung, wie etwa die ‚leiblich-affektiven Anerkennungsmodi' (Kanz 2017a: 169), die in den Texten Tawadas durchgespielt werden, eine Differenzierung und damit eine Verfeinerung und Ausdifferenzierung rein theoretischer und damit im Unkonkreten und Abstrakten verharrenden sozialphilosophischen Anerkennungskonzepten sein. Kunst und Literatur können somit auch als Spielraum oder Testarena für die Verhandlung neuer Werte mit Blick auf kulturelle Diversität und womöglich auch auf die Natur bzw. die „mehr-als-menschliche Welt" (Abram 2015) dienen.

Keywords: Anerkennung, leiblich-affektiver Anerkennungsmodus, Diversität, kulturelle Differenz, Nature Writing

1. Anerkennung und Diversität

Im ersten Drittel des 21. Jahrhunderts sind Worte wie „Globalisierung", „Inter- und Transkulturalität" und auch „Naturschutz" angesichts von Terror, Krieg, verstärkten Migrationsbewegungen sowie von (menschengemachten) Naturkatastrophen globalen Ausmaßes längst nicht mehr nur abstrakte Vorstellungen. Inwiefern dabei ethische Dimensionen berührt werden, die wiederum zu unterscheidende Abstrakta wie Respekt, Toleranz und Anerkennung evozieren, ist längst nicht mehr eine der Sozialphilosophie vorbehaltene Frage, sondern eine Problematik, die auch in die Literatur eingedrungen ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwiefern sich literarische Texte, in denen Diversität offenkundig ein zentrales Thema ist, mit der Problematik der Anerkennung auseinandersetzen, ob sie bekannte Konzepte durchspielen oder vielleicht sogar eigene Anerkennungsmodelle entwerfen. Yoko Tawada und Thomas Hettche z. B., die in ihren Texten kulturelle und auch soziale sowie physische Diversität ins Zentrum stellen und das Mensch-Natur-Verhältnis

thematisieren, berühren die Problematik von Anerkennung und deren Gewähr oder Nichtgewähr in ganz unterschiedlichen Kontexten. Da es ihnen sowohl um die Anerkennung von Egalität als auch um die Anerkennung von Differenz geht, tangieren sie unterschiedliche Aspekte und Ebenen der Anerkennungsproblematik, für die bereits etablierte Anerkennungskonzepte aus dem Bereich der Sozialphilosophie zumindest partiell auch Kategorien für eine Systematisierung auf theoretischer Ebene bereithalten. Darüber hinaus spielen sie teilweise subtile Modi von Anerkennungsgewähr durch, welche von Anerkennungstheoretiker/innen der Sozialphilosophie so noch nicht in den Blick genommen worden sind oder nicht werden konnten.

2. *Anerkennung bei Honneth und Konzepte von Interkulturalität*

Gelingen kann eine Verständigung zwischen Menschen unterschiedlicher ethnischer oder kultureller Herkunft nur auf Augenhöhe, und das berührt die Problematik von Anerkennung, welche wiederum sämtliche Lebenskontexte einer Person bzw., auf der Folie des Anerkennungsmodells Axel Honneths, die familialen, rechtlichen, sozialen und ökonomischen Dimensionen innerhalb der Gesellschaft tangiert. Unter Berufung auf Hegel geht der deutsche Sozialphilosoph davon aus, dass das Streben nach Anerkennung ein grundlegendes Interesse jedes Menschen ist, und betont, dass „Individuen nur durch wechselseitige Anerkennung zu sozialer Mitgliedschaft und damit zu einer positiven Selbstbeziehung gelangen“ (Honneth 1992: 310). Die Voraussetzung dafür liege in der Integrität des Individuums, die in „drei Anerkennungsformen“ gewährleistet werde: der Liebe, dem Recht und der sozialen Wertschätzung bzw. Solidarität (Honneth 1992: 311). Dass theoretische Konzeptualisierungen von Diversität gegenwärtig meistens noch ohne Reflexion der Anerkennungsproblematik oder gar Einbeziehung der Anerkennungskategorie operieren, ist vor diesem Hintergrund erstaunlich. Demgegenüber scheinen Kunst und Literatur dieses markant fehlende Element viel eher zu „transportieren“ und dabei sozialphilosophische Konzepte durchaus zu bereichern und auszudifferenzieren.

3. *Yoko Tawada: Affektiv-leibliche Anerkennung von Differenz*

Wie innerhalb der Verflechtungsprozesse des Alltags in einer globalisierten Welt, in der permanent Übersetzungs-, Lese-, und Interpretationsleistungen vollbracht werden müssen, wechselseitige Anerkennung verschiedenster

Differenzen gezollt werden kann, und zwar auch jenseits dichotomischer Grenzziehungen, führt meisterhaft, bis in ihre experimentelle Sprache hinein Yoko Tawada in ihren Texten vor; so etwa in dem Roman *Schwager in Bordeaux* oder in dem Erzählband *Überseezungen*, der Übersetzungs- und Transformationsprozesse in ganz unterschiedlichen Kulturen beschreibt.

In der kurzen Erzählung *Das Fremde aus der Dose* (1992) werden die wechselseitige Annäherung und die wachsende Akzeptanz zwischen einer deutschen Analphabetin und dem erzählenden Ich, das aus dem asiatischen Raum kommt, durchgespielt.[1] Die beiden jeweils als „anders" markierten Frauen treffen an einer Bushaltestelle in Hamburg erstmals aufeinander. Die dann geschilderte Interaktion mutet aufgrund der wechselseitigen Offenheit, in der Vorurteile und Klischees keinerlei Rolle zu spielen scheinen, fast schon surreal an. Über die circa fünfzigjährige Analphabetin sagt die Ich-Figur: „Ich wußte sofort, dass sie nicht lesen konnte. Sie blickte mich jedes Mal an, wenn sie mich sah, intensiv und interessiert, aber sie versuchte dabei niemals, etwas aus meinem Gesicht herauszulesen." (Tawada 1992: 13) Die Erzählfigur überrascht das, denn sie erlebt sonst „oft, daß Menschen unruhig werden, wenn sie [ihr] Gesicht nicht lesen können wie einen Text" (Tawada 1992: 12). Außerdem hält sie es für „merkwürdig, daß ein fremder Gesichtsausdruck oft mit einer Maske verglichen wird. Liegt diesem Vergleich der Wunsch zugrunde, hinter dem fremden Gesicht ein bekanntes zu entdecken?" (Tawada 1992: 13)

Berührt wird hier ein Phänomen, das der kanadische Politikwissenschaftler und Philosoph Charles Taylor im Rahmen seiner Reflexion über Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung folgendermaßen beschrieben hat: Die Gewähr von Anerkennung beinhaltet immer auch eine aktive, das anerkennende Subjekt selbst involvierende Komponente. Es muss etwas Eigenes, Bekanntes (wieder)erkennen, sich gegebenenfalls neues Wissen aneignen und seine bisherige Einstellung modifizieren, um das Gegenüber anerkennen zu können (Taylor 2012: 54). In Tawadas Text wird solch ein bei der erzählenden Hauptfigur stattfindender Aktivierungsprozess vorgeführt. Sie ist zunächst erstaunt: Gerade die als Angehörige der ‚bildungsfernen' Schicht mit einem sozialen Stigma versehene Analphabetin verhält sich gegenüber der ‚fremd' aussehenden Ich-Figur anders als die meisten anderen Menschen: „[Sie] konnte jede Art Unlesbarkeit mit Ruhe akzeptieren. Sie wollte nichts ‚lesen', sondern alles genau beobachten." (Tawada 1992: 13) Ferner weist sie sich durch eine ausgeprägte soziale Empathie und Fürsorge aus, wohnt etwa mit einer körperlich und geistig beeinträchtigten Frau zusammen, deren Bewegungen das Erzähler-Ich so zusammenfasst: „Ihre Arme und Beine konnten nicht gemeinsam ein Ziel erreichen, weil sie sich nicht an

1 Die folgenden Passagen sind eine modifizierte und erweiterte Fassung von Passagen in Kanz 2017a: 167–169. sowie Kanz 2017b: 110–112.

eine Anweisung hielten“ (Tawada 1992: 13). Die Erzählerfigur beobachtet die beiden jeweils als ‚anders‘ markierten Frauen in ihrem Alltag intensiv, um abschließend festzustellen: „Außer lesen und schreiben konnten sie alles, was sie im Leben brauchten.“ (Tawada 1992: 14)

Vorgeführt wird hier, wie auf der Basis genauer Beobachtung – Offenheit für Unvertrautes vorausgesetzt – neues Wissen entstehen kann, ganz anders als bei der Suche nach Altbekanntem, Vertrautem oder Ähnlichem, die höchstens in die Anerkennung von Gleichheit münden kann. Wie in diesem Text, der Diversität auf verschiedenen Ebenen, etwa nichtdeutsche Herkunft, Analphabetismus und physisch-mentale Beeinträchtigung, thematisiert, werden auch im übrigen Werk Tawadas häufig verschiedene Differenzkategorien ohne Wertung, Pathos, Mitleid oder Zeichen von Überraschung ins Spiel gebracht. Ohne dass die Figuren über die je eigene Verschiedenheit oder die wechselseitigen Anerkennungsansprüche explizit kommunizieren, ergeben sich Situationen, die von reziproker Anerkennung getragen sind. Sie basieren zum einen auf einer genauen, nüchtern-sachlichen Beobachtung des Gegenübers, zum anderen auf einem affektiven, sich zugleich körperlich manifestierenden Gespür. Der Erzählfigur fällt positiv auf, dass die Frau und deren Lebensgefährtin ihr all die Fragen, die ihr üblicherweise gestellt werden – nach ihrer Kultur, ihrem Herkunftsland – nicht stellen, und sie ist froh darum, denn: „Jeder Versuch, den Unterschied zwischen zwei Kulturen zu beschreiben, misslang mir: Der Unterschied wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte.“ (Tawada 1992: 14) Sie weiß also aus eigener – affektiv-körperlicher, „gespürter“ – Erfahrung, wie es ist, etwas nicht lesen bzw. dekodieren zu können, und sie „verspürt“ darum auch, bei aller Verschiedenheit, eine gewisse Nähe zu den beiden Frauen. Anders als in schematischen Anerkennungs-Modellen, wie sie von sozialphilosophischer oder politikwissenschaftlicher Seite bislang konzipiert wurden, geht es hier also nicht nur um die Aneignung neuen, rationalen Wissens über die andere Person, sondern um ein körperlich-affektives Erkennen, das letztlich eine Form der Anerkennung darstellt. Bei dem hier vorgeführten Konzept des Anerkennens, das ich vorerst als ‚Anerkennungsmodus auf leiblich-affektiver Ebene‘ bezeichnen möchte, können verschiedene *Intensitätsgrade* erfahren werden, wie sie so nur literarische Texten einfangen und zu vermitteln vermögen.

In ihrer beobachtend-beschreibenden Haltung – sozusagen als teilnehmende Beobachterin (im Sinne der Feldforschung des Ethnographen Malinowski 1944) in einer Art „dichten Beschreibung“ („Thick Description“, Geertz 1973), also gleichsam ethnologischen Herangehensweise, möglichst frei von festen Vorannahmen und dabei doch dem eigenen Gespür vertrauend – kann die Erzählfigur die andere Person in deren Verschiedenheit anerkennen. Anerkennung gewährt sie, indem sie der Analphabetin, die in

kürzester Zeit einzelne chinesische Schriftzeichen zu entziffern gelernt hat, deren neu erworbene Lesefähigkeit attestiert. Sie erkennt ihre Leistung an und bringt ihr dafür Achtung entgegen, die zu einer vergrößerten Wertschätzung der anderen Person führt, welche sich in diesem Moment anerkannt fühlen darf. Überdies gelangt die Protagonistin durch dieses Erlebnis selbst zu einer Reflexion über Diversität in der für sie fremden Kultur und findet so letztlich zu einer Hinterfragung ihrer bisherigen Maßstäbe und damit zur inwendigen (kognitiven wie emotionalen) Transformation.

Genau das – die Veränderung der „eigenen Maßstäbe“ und damit die Selbst-Entwicklung des anerkennenden Subjekts – ist gemäß des Anerkennungsmodells Taylors eine wichtige Vorbedingung für die innerhalb der globalen Gegenwart notwendigen „Horizontverschmelzungen“[2] (Taylor 2012: 54). Unabdingbare Voraussetzung für solch ein Überdenken der eigenen Maßstäbe seien eine grundsätzliche Offenheit anderen Kulturen gegenüber – etwa die grundsätzliche Annahme, dass zumindest jede seit langer Zeit bestehende Kultur potentiell Wertvolles hervorgebracht und zu bieten hat.[3]

Deutlich wird bei Tawada immer wieder, dass Prozesse der Sozialität nicht ohne Vertrauen(svorschuss) sowie andere affektive Prozesse zu denken sind – ein Kriterium, das beispielsweise Honneth in seinem schematischen Dreier-Modell lediglich im Hinblick auf die private Sphäre (Liebe) einkalkuliert hat,[4] obgleich Emotionen doch eigentlich zum Paradigma sozialreformerischer und ethischer Impulse schlechthin erklärt werden können.

Vor diesem Hintergrund kommt Tawadas Texten, in denen es verstärkt um Begegnungen und Kontaktanbahnungen zwischen einander bislang Unbekannten geht, durchaus auch ein gewisser ethischer Impuls zu. Erst durch ein intensives Aufeinandereinlassen kann es überhaupt zu jener mentalen Bewegung kommen, die zur Veränderung der „eigenen Maßstäbe“ führt, zu „wirklichen Werturteilen“ im Sinne Taylors, deren „Bedingung“ es ist, „daß [. . .] durch die Auseinandersetzung mit dem Anderen selbst eine Veränderung

2 Den Begriff übernahm Taylor von Gadamer, was aufgrund der gegensätzlichen methodischen Herangehensweise nicht unproblematisch ist (vgl. Gadamer 1975: 289 f.).

3 „So wie alle Menschen, ungeachtet ihrer Rasse und ihrer Kultur, *gleiche Bürgerrechte* und *gleiches Wahlrecht* haben sollen, so sollen auch alle in den Genuß der Annahme kommen, daß ihre *Kultur wertvoll* sei. [. . .] Sie besagt [. . .], daß der Respekt vor der Gleichheit mehr verlangt als die bloße Annahme, daß uns die weitere Beschäftigung mit der fremden Kultur klarer sehen lassen wird; sie besagt, daß den Sitten und Hervorbringungen dieser anderen Kultur tatsächlich ein *großer Wert* beigemessen werden soll. [. . .] Aber es ist nicht sinnvoll, zu behaupten, sie habe einen *Rechtsanspruch* darauf, daß wir am Ende zu dem Urteil gelangen, sie sei tatsächlich wertvoll oder genauso wertvoll wie irgendeine andere Kultur.“ (Taylor 2012: 55)

4 Honneth spricht bezüglich des Anerkennungsmodus der Liebe von „affektiver Anerkennung“ (Honneth 1990: 1049).

erfahren“ (Taylor 2012: 58) wurde. Alles andere, sogar ein „vorzeitig abgegebenes positives Urteil, wäre in diesem Sinne nicht nur herablassend, sondern auch ethnozentrisch. Es würde den anderen dafür rühmen, daß er so ist, wie wir sind“ (Taylor 2012: 58). Um eine solche Anerkennung von Eigenem, Ähnlichem, Vertrautem drehen sich Tawadas Texte also gerade nicht; vielmehr ist es insbesondere die ‚eigene‘ Kultur, die einem ‚doppelten Blick‘ ausgesetzt ist, d.h. ‚mit fremden Augen‘, aus einer sich selbst gegenüber distanzierten Perspektive beobachtet wird. Es geht bei ihr immer um Veränderung im Sinne von Entwicklung bzw. um „Verwandlung, Mutation, Deformierung“ (Tawada 2008) – und dies meint sie nicht nur im sprachlichen und metaphorischen Sinne, sondern auch in Bezug auf den eigenen Körper. Dessen „Verwandlung“ zählt sie, neben der steten Reflexion über die Sprache und das Wasser, zu ihren zentralen Themen (Tawada 2008). Dabei ist immer auch ein deutliches Faible für das Verspielte, Märchenhafte zu bemerken, aus dem das Staunen der Figuren, aber eben auch das der Leser:innen immer wieder neu erwachsen kann. Das Staunen, vor allem aber das Staunenkönnen über das Unbekannte, Unvertraute auch in der eigenen, ‚bekannten‘ Kultur, als eine grundsätzliche Fähigkeit, die eine kreative und offene Welthaltung markiert, gehört dabei in den Texten Tawadas zur ästhetischen Grundhaltung der Figuren. Diese erscheinen nur auf den ersten Blick kindlich-naiv. In Wirklichkeit sind sie überaus selbstreflektiert: Sie können das irritierende Potenzial des Staunens und die Erschütterung, die es auch bewirkt, offenbar integrieren. Denn sie verharren nicht einfach im Staunen.[5] Vielmehr bildet dieses den Startpunkt eines komplexen und dynamischen Anerkennungsprozesses.

Das ist eine Haltung wie sie ähnlich im deutschsprachigen *nature writing* bzw. „Kritischen Naturschreiben“ (Kanz 2021) der Gegenwart prädominiert. Auch Tawada könnte, wenn auch mit Einschränkungen,[6] in diesem Sinne als Naturschreiberin gelten, nicht nur aufgrund ihres Fokus auf das Element Wasser in ihren Texten. In verschiedenen Texten über das Reisen vermittelt sie immer wieder ein Aufbrechen der Grenzen zwischen Mensch und Natur, das als Verschmelzungs- und möglicherweise auch als Anerkennungsprozesse jenseits dialogischer Kommunikationsformen zu lesen ist. Dass dabei

5 Dies wurde auch bereits von Kathrin Maurer betont: „denn in den Texten wird kein Modell einer Fremdwahrnehmung entwickelt, das im Staunen verharrt und somit eine (umgekehrte) orientalische Blickweise auf das Andere suggerieren könnte. Durch Ironie, Sprachexperimente und Medienwechsel brechen Tawadas Texte immer wieder diesen ‚prä-rationalen‘ Blick und werden so zu komplexen poetischen Gebilden, die die (sprachlichen) Bedingungen der Möglichkeiten der Fremdwahrnehmung reflektieren.“ (Maurer 2009: 327)

6 Es fehlen hier u.a. explizite naturkundliche Reflexionen und Kategorisierungen. Ausführlicher zu bislang erforschten Charakteristika des deutschsprachigen *nature writing* bzw. „Kritischen Naturschreiben“ vgl. Kanz 2021.

immer wieder affektiv-körperliche Erlebensweisen wirksam werden, sei dies nun etwa in ihren zahlreichen Texten über das Reisen im metaphorischen Sinne oder auch in Texten, in denen das Reisen selbst thematisch wird, wie in den Erzählungen „Notizen auf den Lofoten" oder „Bioskoop der Nacht",[7] ist durchaus in die Nähe nicht nur der Post-Butler'schen *affect studies*, sondern auch des deutschsprachigen *nature writing* bzw. „Kritischen Naturschreibens" (Kanz 2021) zu verorten, zu dessen Merkmalsetting eben jenes Aufbrechen der Grenzen oder sogar Verschmelzungen zwischen Mensch und „mehr-als-menschlicher Welt" (Abram 2015) sowie eine neue Wertschätzung gegenüber der letzteren gehört, die zumindest eine Vorform der Anerkennung darstellt, welche allerdings – zumindest auf der Folie Honneths mit Hegel gelesen – als reziproker und dynamischer Prozess zu denken wäre.[8]

4. Thomas Hettche: Anerkennung der mehr-als-menschlichen Welt

Um die (Ent-)Differenzierung von Humanem und Nicht-Humanen und dabei die Anerkennung oder Verkennung von scheinbar Widernatürlichem und Tierlichem dreht sich auch Thomas Hettches Roman *Pfaueninsel* (2014).[9] Offenbar geht es hier darum, einer gedemütigten und instrumentalisierten Natur wieder zu Respekt zu verhelfen, indem der Text diese (durchaus im doppelten Sinne zu verstehende) Natur – gerade auch ihre vermeintlich ‚naturwidrigen' Seiten und ‚normabweichenden' Fehler – für schön erklärt. Die hier ausphantasierte Neuerfindung der Natur auf der zwischen Berlin und Potsdam liegende Pfaueninsel nach historischem Vorbild ist eng mit der Debatte um ‚Schönheit', das ‚Naturschöne' und auch die ‚Schöne Seele' verknüpft, zu der er Stellung nimmt. Obwohl die Figur der kleinwüchsigen Protagonistin Marie beispielsweise durch die Hofgärtner eine harte ästhetische Aburteilung erfährt, schafft es der Text, die Sympathie auf sie zu lenken, so dass die Leser:innen ein derartiges Urteil im Laufe des Lektüreprozesses zunehmend als Unrecht empfinden müssen. Darüber hinaus bietet der Text anregende und hochaktuelle Lösungsvorschläge, das brüchige Verhältnis zwischen Kultur und Natur bzw. Mensch und Tier und Umwelt neu zu überdenken.

So verdeutlichen mehrere Situationen zwischen den Protagonist:innen Marie und Gustav, dass und wie sie auch ‚auf Augenhöhe' kommunizieren können und damit untereinander einen reziproken Anerkennungsprozess in

7 Vgl. Kanz 2017a: 170.

8 Mit Blick auf die fehlende bewusste Handlungsmacht auf der nicht-menschlichen Ebene ist diese Reziprozität zu problematisieren und ggf. neu zu fassen.

9 Einige der folgenden Abschnitte entsprechen Passagen in Kanz 2018: 105–126.

Gang setzen. Zudem reflektieren sie über philosophische Konzepte der Anerkennung. Während Marie ihren Lieblingsphilosophen Rousseau zitiert, verweist Gustav auf Hegels Anerkennungs-Konzept: „Für Hegel traten schon die ersten beiden Menschen, als sie sich begegneten, in einen Kampf auf Leben und Tod ein. Aber nicht um Besitz oder etwas anderes kämpften sie, sondern um reine Anerkennung." (Hettche 2014: 167) Die Zwergin Marie – als stets ‚anders' als die anderen Aussehende „eine Expertin für Blicke" (Hettche 2014: 233) – versteht das sofort: „Anerkennung, dachte sie, und noch einmal: Anerkennung. Sie nickte. Zuallererst kämpfen wir mit Blicken, dachte sie." (Hettche 2014: 167)[10]

Allerdings lässt sich aus Gustavs Sätzen wohl nicht schließen, dass es ihm nun tatsächlich um die wechselseitige Anerkennung zwischen Angehörigen der verschiedenen „Sphären" (Hettche 2014: 78) geht, zumal er Marie aufgrund ihrer Kleinwüchsigkeit letztlich der Sphäre des Tierlichen zuordnet und sich darum zuletzt für immer von ihr lossagen wird. Denn er ist ein begeisterter Hegel-Adept, und dieser hat schließlich (neben dem Kampf um Anerkennung) dezidiert die Geistigkeit des Menschen hervorgehoben, die diesen von Pflanzen und Tieren unterscheide.[11] Für Marie hingegen ist schon länger klar, dass es „ein Drittes" gibt, und man „sich nicht entscheiden [muss] zwischen Pflanze und Tier" (Hettche 2014: 78). In der fleischfressenden Pflanze Maulbeere beispielsweise sieht sie „eine Verbindung der beiden Reiche des Vegetabilen und Tierischen" (Hettche 2014: 81). In ähnlicher Weise sucht sie selbst stets die Nähe zu Tieren und ‚weitet' mit ihrem Tun Hegels Anerkennungskonzept auf Tiere aus. Außerdem empfindet Marie eine tiefe Nähe zu verschiedenen Pflanzen und Mineralien. Ihre Verbindung zu „verschiedenen Sphären" (Hettche 2014: 78) lässt sich mit derzeit kursierenden Ideen innerhalb der Kulturwissenschaften verknüpfen, wie sie etwa der französische Anthropologe Philippe Descola – im Gefolge von Bruno Latour – entwickelt hat. Da Descola das Konzept ‚Natur' als eine misslungene Erfindung der westlichen Moderne betrachtet, sucht er nach Gegenmodellen und Lösungen aus dem Dilemma. Er schlägt vor, Beziehungen und Verbindungen bzw. Austauschprozesse zwischen verschiedenen Akteur:innen zu analysieren – und zwar ohne dabei zwischen spezifischen Sphären oder Bereichen oder Kontexten strikt zu trennen, sondern stattdessen „zwischen den Existierenden wie zwischen ihren Bestandteilen Netze von Entsprechungen zu finden, die es ermöglichen, sie

10 Auf die Wichtigkeit der Blicke auch für die „Konstruktion von Wirklichkeit" im Roman wurde auch bereits von Hamann hingewiesen (Hamann 2015: 81).

11 Die Unterscheidung von Mensch und Tier trifft Hegel dezidiert in dem Einleitungsteil zu dem berühmten, für die Anerkennungs-Debatte zentralen Kapitel über Herr und Knecht (vgl. Hegel 1999: 109–111). Der Roman *Pfaueninsel* präsentiert damit einen ganz auf Hegel abzielenden Kommentar.

zu verbinden".[12] Dieser Vorschlag enthält genau auch jene kreativ-utopische Dimension, die auf literatur- und kulturwissenschaftlicher Ebene von den Denker:innen des *materiel ecocriticism* als offene Denkbewegung eingefordert und in literarisch präsentierten Verschmelzungsprozessen von Tier und Mensch bzw. Mensch und Pflanze insbesondere in Texten des gegenwärtigen deutschsprachigen *nature writing* und eben auch in Texten von Tawada eingelöst wird. Sämtliche Lebewesen, aber auch die materielle Umwelt sowie die Natur, die selbst als „kreativ und agenziell bzw. als Agent" zu denken ist (Sullivan 2015: 57), befinden sich demnach in einem sich stetig verändernden Wechselwirkungsgefüge – auf Augenhöhe. Demzufolge ist Anerkennung als Modell also auch für das Mensch-Tier/Pflanze-Verhältnis wichtig und bedingt eine Abkehr von dichotomischen Grenzziehungen zugunsten von Ähnlichkeiten. Dabei ist die Bedeutung der Wechselseitigkeit jeweils zu differenzieren: Die Pflanze z. B. schaut nicht zurück – das Tier hingegen schon. Beiden ist zwar keine autonom-bewusste Handlungsmacht, in jedem Fall aber eine Wirkkraft zu eigen.

5. *Resümee: Anerkennung und Diversität aus literarischer Perspektive*

Die hier skizzierten literarischen Anerkennungsstufen repräsentieren verschiedene Versuche, Anerkennung von Differenz zu gewähren, und zwar auch um die in westlichen Kulturen aufrecht erhaltene Dichotomie zwischen Mensch, Tier, Pflanze und anderem „mehr-als-Menschlichen" (Abram 2015) zu hinterfragen oder aufzulösen. Tawada stellt ein sehr eigenes Anerkennungskonzept vor, in dem neben kognitiver Offenheit und Gesprächsbereitschaft dem Körper und den Gefühlen eine wichtige Rolle zukommt. Sie erprobt somit ein gleichsam ganzheitliches Anerkennungsmodell, in dem auch der Intuition eine entscheidende Funktion zuwächst und welches seitens der Sozialwissenschaften in dieser Komplexität und zugleich vermeintlichen Irrationalität so nicht erfasst werden kann. Hettches Konzept ist insofern ebenfalls weiterführend, als es das dynamische Modell Hegels einerseits (über Gustav) zu reinstaurieren, andererseits (über Marie) kritisch aufzunehmen und umzuwenden versucht, indem die Mensch-Tier-Abwertung gerade umgekehrt wird. Damit ist es in der Nähe neuerer Anerkennungskonzeptionen, von Descola über Gillian Rose zu Kate Schick, zu verorten.

Die den Beitrag leitende Frage, welche mögliche Funktion oder Bedeutung der Literatur in Bezug auf die Kategorie der ‚Anerkennung' zugesprochen

12 Diskussion abgedruckt in: Descola 2014: 98.

werden kann, lässt vor diesem Hintergrund also eine mehrteilige Antwort zu. Auf der literarischen „Gedankenbühne" (Bachmann 1995: 293) können die verschiedensten Anerkennungsansprüche, Szenarien wechselseitiger Anerkennung ausprobiert, dargestellt, durchgespielt werden – und zwar, wie gesehen, auch jenseits schematisch-rationalistischer Modelle, auf einer leiblich-affektiven Ebene wie bei Tawada. Dabei können etwa verschiedene *Intensitätsgrade* erreicht werden, die rational-theoretische, sozialphilosophische Anerkennungsmodelle gar nicht erst zu erfassen versuchen und es wohl auch gar nicht könnten. Darin ist ihnen das hier exemplarisch an *Das Fremde aus der Dose* vorgeführte literarische Anerkennungsmodell an Komplexität und Wirklichkeitsnähe überlegen. Literatur kommt in diesem Sinne einmal mehr ein Erkenntnisvorrang vor der Wissenschaft (hier: der Soziologie und der Sozialphilosophie) zu. Die gelegentlich als ‚bloß' illustrativ bezeichnete Funktion von Literatur kann dann eine Ausgestaltung und Anreicherung, aber auch Differenzierung dessen sein, was Anerkennungstheoretiker:innen lediglich in ‚dürren' theoretischen Gerüsten in einem eher luftleeren Raum belassen müssen. Literatur kann also als Testfeld von Anerkennungsansprüchen und -modellen dienen. Überdies kann man ihr als eigenes Hervorbringungsmedium durchaus auch neuen Erkenntnisgewinn zutrauen. Literatur wird dann gewissermaßen zum Inkubator neuen diversitätstheoretischen Wissens.[13] Und vielleicht schaffen es gerade *surreal* anmutende Texte wie die von Tawada besonders gut, kreatives Denkpotential bei den Lesenden freizulegen. Auch andere Formen der Ästhetik, so eine weitere grundsätzliche Hypothese, können modifizierte Formen des Wahrnehmens evozieren und damit auch veränderte Maßstäbe und Wirklichkeiten denkbarer werden lassen. In diesem Sinne betrifft Literatur (mit Blick auf das Anerkennungsmodell Honneths) vor allem die kulturelle Dimension, aber auch die Ebene der Solidarität. Anhand der Art und Weise, wie ein literarischer Text Anerkennungsprozesse präsentiert, durchspielt oder in Frage stellt, können auch neue Wertegemeinschaften verhandelt und anschaulich werden. Ein literarischer Text kann sogar selbst Anteil an der Aushandlung kultureller Wertschätzung haben. Die auffällige, vermehrte Präsenz heterogener, hybrider Identitäten in der deutschsprachigen Literatur der ersten beiden Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts ließe sich bereits als Modus der zunehmenden Akzeptanz pluraler Realitäten ansehen. Gemeinsam mit Sozialphilosophie und Politik wäre Literatur dann an jenem mehrstimmigen Emanzipationsprozess beteiligt, wie ihn

13 Vgl. ähnlich Leskovec, die das Lesen von Literatur als Einübung interkultureller Fertigkeiten ansieht und für eine „produktive Analyse" gerade solcher literarischen Textpassagen über Unbekanntes plädiert, die sich unmittelbaren Zu- und Einordnungen gegenüber versperren (Leskovec 2011: 103 ff.).

manche Diversitätstheoretiker:innen schon länger anvisieren.[14] Zugleich ist Literatur eine gegenwärtig immer lauter zu vernehmende Stimme für eine größere Wertschätzung der „mehr-als-menschlichen Welt“ (Abram 2015). Bisherige Konzeptionen von Anerkennung als dynamisch-aktiver Prozess der Wechselseitigkeit zwischen allein menschlichen Subjekten sind darum mit Blick auf die bloße Wirkmacht und Reaktivität von Pflanzen und Tieren auszuweiten, anders zu denken bzw. neu auszudifferenzieren.

Bibliographie

Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: *Buch Franza*. In: dies.: „*Todesarten“-Projekt*. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. 5 Bde. München 1995, Bd. 2.

Hettche, Thomas: *Pfaueninsel*. Frankfurt a.M.: Kipenheuer & Witsch 2014[3].

Tawada, Yoko: *Das Fremde aus der Dose*. Graz/Wien: Droschl 1992.

Tawada, Yoko: *Die Wortreisende. Interview m. Carsten Klooke*. In: *Zeit Online* 16.9.2008. URL: http://www.zeit.de/online/2008/38/yoko-tawada (letzter Zugriff: 10.3.2022).

Sekundärliteratur

Abram, David: *Im Bann der sinnlichen Natur. Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt*. Klein Jasedow: Drachen, 2015. [Originaltitel: *The Spell of the Sensuous*, 2012]

Butler, Judith: „Giving an Account of Oneself“. In: *diacritics* 31/2001/4, S. 22–40.

Descola, Philippe: *Die Ökologie der Anderen: Die Anthropologie und die Frage der Natur.* Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Berlin: Matthes & Seitz 2014.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr 1975.

Geertz, Clifford: „Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture“. In: ders.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books 1973.

Hamann, Christof: „Heterotope Symbolik. Natur-Kultur-Relationen in Wilhelm Raabes *Odfeld* und Thomas Hettches *Pfaueninsel*“. In: Hubert Winkels (Hg.): *Thomas Hettche trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis und seine Folgen*. Göttingen: Wallstein 2015, S. 52–89.

14 So Butler 2001. Der Gedanke in der letzten Passage wurde bereits entwickelt in Christine Kanz: „Anerkennung, Verkennung und Gabe. Ein Versuch über das sozialphilosophische Wissen der Literatur“, 2017a: 176.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Hauptwerke in sechs Bänden*. Bd. 2: *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner 1999.

Honneth, Axel: „Integrität und Mißachtung. Grundmotive einer Moral der Anerkennung". In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 44 Jg., H. 501 (1990), S. 1043–1054.

Honneth, Axel: *Kampf um Anerkennung.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

Kanz, Christine: „Anerkennung, Verkennung und Gabe. Ein Versuch über das sozialphilosophische Wissen der Literatur [G. E. Lessing, Christine Lavant, Christa Wolf, Yoko Tawada]". In: Martin Baisch (Hg.): *Anerkennung und die Möglichkeiten der Gabe. Literaturwissenschaftliche Beiträge*. Unter Mitarbeit von Malena Ratzke und Britta Wittchow. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017a (Hamburger Beiträge zur Germanistik 58), S. 155–176.

Kanz, Christine: „Mit Staunen auf den Gang der Dinge blicken: Felicitas Hoppes und Yoko Tawadas Schreiben in Bewegung". In: Michaela Holdenried/Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017b, S. 97–116.

Kanz, Christine: „Die Neuerfindung der ‚Natur': Das Experiment Pfaueninsel in Thomas Hettches Roman". In: Gabriele Dürbeck/Christine Kanz/Ralf Zschachlitz (Hg.), *Ökologischer Wandel in der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts – neue Perspektiven und Ansätze*. Frankfurt a.M.: Lang 2018 (= Studien zu Literatur, Kultur und Umwelt), S. 105–126.

Kanz, Christine: „Nature Writing oder ‚Kritisches Naturschreiben'? Plädoyer für eine neue Kategorie". In: Christian Meierhofer/Alexander Kling (Hg.): *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen*. Thema: Ökologie. Jg. 16, H. 1 (2021), S. 211–240.

Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

Malinowski, Bronislaw: *A Scientific Theory of Culture.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1944.

Maurer, Kathrin: „Im Zwischenraum der Sprachen. Globalität in den Texten Yoko Tawadas". In: Wilhelm Amann/Georg Mein/Rolf Parr (Hg.): *Globalisierung und deutschsprachige Gegenwartsliteratur: Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Heidelberg: Synchron 2009, S. 323–331.

Schick, Kate: „Recognizing Recognition: Gillian Roses ‚Radical Hegel' and Vulnerable Recognition". In: *Telos*, Nr. 173 (Winter 2015), S. 87–105.

Sullivan, Heather I.: „New Materialism." In: Gabriele Dürbeck/Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism – Eine Einführung.* Köln et al.: Böhlau 2015, S. 57–67.

Taylor, Charles: *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

Gesellschaftliche Verantwortung in der europäischen Gegenwart: Transnationalität und Poetik

Herausgegeben von Paul Michael Lützeler, Michael Braun, Britta Herrmann

Einleitung

Auch in der Gegenwartsliteratur wird durch die Herausarbeitung kontinentaler oder globaler Dimensionen die Verflechtung transnationaler literarischer Entwicklungen deutlich. Eine rein nationale Gegenwartsliteratur gibt es nicht, denn die Wirkung aktueller ausländischer (nicht nur europäischer) Literatur qua direktem Zugang oder durch Übersetzung ist außerordentlich groß. Nichtsdestoweniger spielt die Nation als dominante Kommunikationsgemeinschaft nach wie vor eine denkbar wichtige Rolle auch im Gebiet der Literatur. Bei den Buchmessen finden die Neuerscheinungen aus dem eigenen Land durchweg die größte Aufmerksamkeit, und ein Netz von Literaturhäusern, Feuilleton-Redaktionen, Preis-Gremien und Stadtschreiber-Einrichtungen überzieht die Nation und befördert alles, was dort literarisch geschieht. Nationalphilologie ohne Blick auf transnationale Vorgänge wird auch der deutschsprachigen Literatur nicht gerecht. Diesen Grundsatz im Auge zu behalten, liegt besonders bei IVG-Kongressen nahe. Die Verantwortungen, an die die Autor*innen erinnern, betreffen Themen des kulturellen Gedächtnisses nach Kolonialismus und Holocaust, die Gegensätze zwischen West- und Ost-Europa, die Flüchtlingsströme und die Krise der Demokratie, die Umweltproblematik und die Grundrechtsdiskussion. Hier seien die Ergebnisse der Beiträge zum Thema der gesellschaftlichen Verantwortung kurz zusammengefasst, wobei wir – weil poetologische Überlegungen in fast allen Aufsätzen eine zentrale Rolle spielten – nach Gattungen unterschieden haben.

1. Romane

In ihrem Beitrag liest Sonja Klocke Robert Menasses 2017 erschienenen Roman *Die Hauptstadt* als eine Kritik an den sich selbst sabotierenden Organen der Europäischen Union, die sich – von individuellen wie nationalen Interessen geleitet und zunehmend geschichtsvergessen – von der eigenen Gründungsidee einer Einheit des Mannigfaltigen immer weiter entfernt. Menasses dagegen gesetzter Europa-Konzeption liegt ein Bezug auf den Vielvölkerstaat der österreichischen Habsbugermonarchie zugrunde, der sich unter anderem im polyphonen Stil und nicht zuletzt in Bezügen auf Robert Musil, Joseph Roth oder Stephan Zweig offenbart - aber auch in

einem expliziten Hinweis auf Joseph II., der 1782 ein Toleranzpatent für die Wiener Juden erließ.

Wie Stephan Braese sodann darlegt, betrachtet Menasse die transnationale Komponente des alten Österreichs aus der Perspektive explizit jüdischer Erfahrungen und auch dem Roman *Hauptstadt* ist nicht nur eine österreichische, sondern eine österreichisch-jüdische Europäizität eingeschrieben. Sie zeigt sich hier allerdings darin, dass nahezu jede Figuren-Herkunft von der Gewaltgeschichte des Holocausts bestimmt und der Plan, im Sinn eines zu überwindenden Nationalismus bei der Jubiläumsfeier zur Gründung Europas der Juden zu gedenken, zum Scheitern verurteilt ist.

Zunehmenden Nationalismus und mangelnde Toleranz konstatieren auch zahlreiche Romandebüts von Autoren und Autorinnen mit Migrationserfahrung. Diese Debüts sind von einer (sprachlichen wie inhaltlichen) Wut gegen die desinteressierte und integrationsverweigernde Mehrheitsgesellschaft geprägt. Sie verdeutlichen zugleich, dass kulturtheoretische Konzepte wie Hybridität, Inter- oder Transkulturalität eher dazu beitragen, den Zugang zur Gesellschaft zu verwehren als ihn zu öffnen. Hier fehlt es an progressiver Theoriearbeit in den Literatur- und Kulturwissenschaften. Hannes Höfer zeigt dies an zwei Romanen, Denuz Utlus *Die Ungehaltenen* und Fatma Aydemirs *Ellenbogen*, und skizziert dabei zugleich das Auftauchen einer neuen Autoren- und Autorinnengeneration.

Um Integrationsverweigerung anderer Art geht es bei den Aussteigern, Außenseitern und künftigen Flüchtlingen auf Hiddensee in Lutz Seilers Roman *Kruso*. Sie fühlen sich dem ihnen jeweils zugewiesenen Ort in der Gesellschaft nicht (mehr) zugehörig, der Gemeinschaft nicht teilhaftig. Auf der Insel versucht die Figur Kruso ihnen eine innere Existenzform der Freiheit und Autonomie zu vermitteln, von der er hofft, dass sie sich von der Peripherie ins Zentrum, von den Ausgegrenzten auf die Mehrheitsgesellschaft ausweitet. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Literatur und ihre Möglichkeit zur Transformation von Bewusstsein und Identitäten. Unter Rückgriff auf Jacques Rancières Konzept einer Politik der Ästhetik arbeitet Suzanne Bordemann diese Zusammenhänge heraus.

Literatur als Mittel, gegen nationale Differenzen der Erinnerungskultur anzuschreiben und verschwiegene Taten der Wehrmacht in Griechenland dadurch nicht nur ins deutsche Bewusstsein, sondern letztlich auch ins europäische Gedächtnis zu heben, stellt Eleni Georgopoulou als ein ethisches Projekt vor, dem sich zunehmend Autoren und Autorinnen widmen. Anhand von Klaus Modicks Roman *Der kretische Gast* verfolgt sie zudem die These, dass dieses Projekt hier mit dem philosophischen Diskurs über die Gastfreundschaft verwoben sei und der Roman selbst letztlich ein Gastgeschenk ist – an die Leser und Leserinnen, aber vor allem an Kreta und Griechenland.

2. Essay und Hörspiel

Im Mittelpunkt der vier Beiträge stehen Gattungsfragen sowie Themen aktueller politischer Entwicklungen in Europa und Deutschland, wobei das Augenmerk auf die Gegenwart der Flüchtlingsströme und die Nachwirkungen des Kolonialismus, des Holocaust und der Stalinschen Vernichtungsaktionen gerichtet ist. Elke Segelcke diskutiert Navid Kermanis Bericht *Entlang den Gräben. Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan*. Sie analysiert das gattungsmäßige Changieren zwischen Reisereportage und Literatur, zwischen überprüfbarem Faktum und erzählerischer Fiktion, die sich beim Schildern subjektiven Erlebens ergibt. Das östliche Europa hat es Kermani angetan, weil im westlichen Teil der EU die Besonderheit dieser großen Region mit ihren kulturellen Errungenschaften und ihrer Leidensgeschichte viel zu wenig wahrgenommen werde. Timothy Snyders historische Darstellung der „Bloodlands" wird ihm selbst zu einer Art von Reiseführer. Segelcke erwähnt auch die Studie *Mitteleuropa revisited* von Emil Brix und Erhard Busek, die mit Nachdruck auf die Bedeutung der jüngsten Mitglieder der EU für die Zukunft des ganzen Kontinents hinweisen.

Edgar Platen ist fasziniert vom Reise-Essay, wie wir ihn Karl-Markus Gauss verdanken. Der habe schon lange für die Erhebung der sogenannten östlichen Peripherien Europas zum Zentrum plädiert. Platen versteht diese Gattung als postmodern, weil Gauss Europa nicht als „große Erzählung" überliefere, sondern aneinandergereihte, oft unverbundene Momentaufnahmen mache, die an vergessene Minoritäten des Kontinents erinnern. Vergleichbar gehe es auch in fiktionalen Erzählwerken von Gerhard Köpf, Hermann Burger und Torgny Lindgren zu, in denen das ästhetisch Auffälligste die Abwehr linearer Denk- und Handlungsweisen sei. Die Erzähl- bzw. Schreibmotivaton werde hier als direkt anti-dokumentarisch, als widerständiges Imaginationszeichen einer intendierten Verkehrung der Peripherie in die Mitte begriffen.

Um Texte zwischen Faktischem und Fiktivem geht es auch in Britta Herrmanns Beitrag zum zeitgenössischen Dokumentarhörspiel. Es umgreife die ganze Vielfalt akustischer Texte als O-Ton-Hörspiel, Feature, Podcast, Höredition, Hörbuch, virtuelles Denkmal, Hörspiel als Stadtführung per App. Was die gatttungsmäßige Charakterisierung des Dokumentarhörspiels betrifft, sei auf das Zusammenspiel von historischem Dokument, ästhetischer Gestaltung und Formen der Erinnerung zu achten. Diese jeweils unterschiedliche Verbindung demonstriert die Autorin mit einer Familiengeschichte (von Thilo Reffert, Thema Mauerfall 1989), mit Zeitzeugenberichten und Archivmaterialien zur Judenverfolgung im Dritten Reich (Bayerischer Rundfunk) und zudem mit einem Hörspiel über die Stasi (Andreas Ammer & FM Einheit), wobei es sich hier um den Fall „prothetischer Erinnerung" (Alison Landsberg) handle,

die durch Massenmedien erzeugt werde und nicht auf eigene Erfahrungen zurückgehe, die aber das kulturelle Gedächtnis mitbestimme.

Agnieszka Hudzik analysiert das Hörspiel *Die lächerliche Finsternis* von Wolfram Lotz. Auch hier sei ein Spiel mit Gattungskonventionen, ein Verwischen von Gattungsgrenzen zu beobachten, wobei besonders die intertextuellen und intermedialen Bezüge eine Rolle spielten, die nicht nur die kanonische Literatur (Kafka und Joseph Conrad) sondern auch die Forschungsliteratur zur Multikultur (Homi Bhabha) umgreifen. Auch hier werde zeitliche Linearität infrage gestellt, und mit Simon Hansen hält sie fest, dass man von einer ästhetischen Situation „Nach der Postdramatik“ im Sinne eines narrativierenden Text-Theaters ausgehen müsse. Thematisch stehen hier die Folgen des westlichen Kolonialismus im Zusammenhang mit ökologischen Themen (Überfischung der Meere) im Vordergrund.

3. Theater

Wie Europa und Erinnerung wechselseitig Diskurse der sozialen Verantwortung austragen, zeigt sich in mehrfachen Spielformen des politischen, des postdokumentarischen, des erzählenden Theaters und des Gerichtsdramas. Norbert Otto Eke ortet das Politische im Gegenwartstheater als Konzept ästhetischer Präsenz von Zeitgenossenschaft (Werner Fritsch) und als „Dissensmaschine“ im Sinne Rancières, die gleichzeitig Formen zertrümmert und neu erschafft (Rainald Goetz). So konfiguriere Goetz’ Stück *Reich des Todes* (2020) den ‚Krieg gegen den Terror‘ durch die historische Überblendung analoger Sprecherfiguren und durch die Entkopplung ethischer und politischer Diskurse, während Werner Fritschs noch unvollendetes achtteiliges Filmgedicht *Faust Sonnengesang* durch die Kollision heterogener Bildgebungsverfahren, mit Geräusch-, Musik- und Textmischungen auf einen eigenständig koproduzierenden Zuschauer abziele – und damit an der Produktion einer ethischen Erinnerungsgemeinschaft mitwirke.

Ausgehend vom neuen sozialen Erzählen im Theater seit 1995, richtet Heribert Tommek das Augenmerk weniger auf die Stoffe, sondern vielmehr auf die narrative Anlage der Stücke und stellt eine Tendenz zur Re-Episierung des modernen Dramas fest. In Roland Schimmelpfennigs Stück *Hier und Jetzt* (2008), das in polyphoner Narration die Vor- und Nachgeschichte einer frisch geschlossenen Ehe ‚auftrennt‘, komme eine konstellative und repetitive „Schlaglichtkunst“ (Steffen Martus) zum Ausdruck. Dea Lohers Stück *Das letzte Feuer* (2008) weite die Nebentexte zu Erzählberichten aus, setze einen nicht-chorischen Wir-Erzähler in Szene und überwölbe seinen Stoff mythologisch. Der „Autorregisseur“ Falk Richter schließlich wende sich in seiner

„Text-Performance“ *Ich bin Europa* (2017) von einem erschöpften Selbst ab und einem europäischen Gemeinschaftsnarrativ zu.

Kerstin Wilhelms verlegt den Fokus vom Schulddiskurs der klassischen Tragödientheorie auf die Frage nach gesellschaftlicher Verantwortung in Gerichtsinszenierungen der Gegenwart. Wie aber kann das Publikum zu realem politischem Urteilsvermögen kommen, wenn die Szenarien politischen Rechtshandelns ‚nur‘ simuliert sind? Wilhelms’ These ist, dass aktuelle Theaterproduktionen die Zuschauenden zu Verantwortungsträgern modellieren, indem sie sie zum Urteilen auffordern. Das geschehe in Milo Raus Theater- und Filmprojekt *Das Kongo Tribunal* (2017), indem Verantwortung an kollektive Akteure delegiert werde, und in dem Klimawandelstück *No Planet B* (2020) des Atze-Theaters Berlin, indem nach personaler Verantwortung in komplexen sozialen Systemen gefahndet werde, während es in Ferdinand von Schirachs *Terror* (2015) darum gehe, soziale gegenüber individueller Verantwortung im Simulationsraum eines rechtsnormativen Handelns abzuwägen. Wenn das Gerichtstheater auf diese Weise den Fiktionsmodus des „Als ob“ durch die Modalität eines „was wäre, wenn“ ersetze, appelliere es an die Kritik der Urteilskraft der Rezipienten und entwerfe ein „Paradigma gesellschaftlicher Vorsorgeverantwortung“.

Romana Weiershausen untersucht das theatrale Provokationspotenzial am thematischen Beispiel der Flüchtlingsdebatte. Bereits die unterschiedlichen Darstellungsweisen (von Alterität oder Historizität), Besetzungspraktiken (Ensemble oder *Blackfacing*) und Kontextualisierungsformate von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2014) an deutschen und österreichischen Bühnen haben gezeigt, wie eng moralische und ästhetische Diskurse im Theater über Flucht miteinander verflochten sind. Im letzten Teil von Milo Raus *Die Europa Trilogie* (2014–2016), *Empire*, erzählen sich die Akteur:innen ihre Erfahrungen der Flucht aus Syrien und anderen Mittelmeerländern. Das geschieht auf der konzeptuellen Grundlage eines postdokumentarischen Realtheaters, das Wirklichkeit ‚in politischer Aktion‘ zu zeigen und durch die Simultaneität von Beobachten und Beobachtetwerden eine Solidarität zwischen Bühnen- und Zuschauerraum herzustellen versucht. Auf diese Weise spitze sich im Theater über Flucht der künstlerische Anspruch auf politische Verantwortung zu: einmal als Kopräsenz in westlichen Integrationsgesellschaften, sodann und zuvörderst aber auch als Kopräsenz von Diskursen verschiedener Zeiten. Die Leistung – und zugleich die Grenze – des theatralen Spielraums wird dabei durch die Stimmen des Rechts und der Individualität markiert, welche die Dramatik der Flucht – seit Aischylos’ *Hiketiden/Die Schutzflehenden* – den Stimm- und Rechtlosen verleiht.

Paul Michael Lützeler, Britta Herrmann, Michael Braun

Die neuen Ungehaltenen. Wut auf den Integrationsverweigerer Deutschland in Romandebüts der deutschen Gegenwartsliteratur

Hannes Höfer (Jena)

Seit 2010 versuchen Politikerinnen und Politiker Aufmerksamkeit und Wähler*innengunst dadurch zu erreichen, dass sie das Projekt einer multikulturellen Gesellschaft für gescheitert erklären. Möglicherweise haben sie dabei nicht damit gerechnet, dass ihnen aus einer Ecke der ‚Gescheiterten' zugestimmt wird: Autorinnen und Autoren, die in den 1980er und 90er Jahren außerhalb Deutschlands geboren wurden oder die in Deutschland geboren wurden und deren Eltern nicht aus Deutschland stammen, teilen in ihren Romanen genau diese Prognose, dass es eine multikulturelle Gesellschaft in Deutschland nicht gibt. Nur tun sie das nicht in einer pauschalisierend populistischen Weise, sondern viel eher mit einem im vollen Wortsinn aufklärerischen Ziel: Erstens zeigen sie, dass die neuen Mitbürger*innen keine homogene Masse sind, sondern hier viele unterschiedliche Kultur- und Lebensvorstellungen und damit verbundene Vorurteile gegenüber anderen Vorstellungen existieren. Und zweitens führen sie vor, dass die eigentlichen Integrationsverweiger*innen die Deutschen selbst sind, weil deren behauptete Toleranz und Weltoffenheit lediglich geheuchelt ist. Gegenüber zugewanderten Menschen bleiben die meisten schlicht desinteressiert. Diese Gleichgültigkeit führt nun nicht dazu, dass sie in Romanen angeprangert oder an den guten Willen einer Mehrheitsgesellschaft appelliert würde, sondern zu einer unversöhnlichen Wut. Die Wut äußert sich in inhaltlich wuchtigen und sprachgewaltigen Romanen, die aktuell sehr erfolgreich sind, auch weil sich die Autorinnen und Autoren als eine zusammengehörende Generation im Literaturbetrieb positionieren. Dieses Zusammenspiel aus Inhalt, Form und außerliterarischer Positionierung der Autor*innen soll im Folgenden etwas ausführlicher umrissen werden.

In den letzten Jahren sind viele Romane erschienen, die genau in meine Untersuchungsperspektive passen. Hierzu gehören beispielsweise Romane von Cihan Acar, Fatma Aydemir, Marina Frenk, Olga Grjasnowa, Deniz Ohde, Ronya Othmann, Sasha Marianna Salzmann, Karosh Taha, Deniz Utlu oder Hengameh Yaghoobifarah, um nur einige Autor*innen zu nennen, und das in dem Wissen, andere ebenso einschlägige übersehen zu haben. Da ich einen ausführlichen Überblick über diese Neuerscheinungen nicht leisten kann, konzentriere ich mich auf zwei ‚ältere' Romane und komme am

Schluss kurz auf die neueren zu sprechen: Im Folgenden geht es um Deniz Utlus Roman *Die Ungehaltenen* von 2014 und Fatma Aydemirs *Ellbogen* von 2017. An diesen beiden Texten werde ich in einem ersten Schritt die literarische Darstellung der vielfältigen Binnendifferenzierungen zwischen verschiedenen migrantischen Gruppen in Deutschland aufzeigen. Zweitens geht es um die Wut auf eine Mehrheitsgesellschaft, die die Protagonist*innen der Romane zu Migrant*innen stigmatisiert. Drittens werfe ich einen kurzen Blick auf die Darstellungsverfahren der Romane. Und viertens skizziere ich einige Überlegungen dazu, wie sich diese Literatur innerhalb des deutschen Literaturbetriebs positioniert.

1. „Das sind Fluchtis“

Sowohl *Die Ungehaltenen* als auch *Ellbogen* könnten ganz normale Entwicklungsromane sein. Bei Utlu ist Elyas die Hauptfigur. Er ist Mitte zwanzig, Jurastudent, lebt in Berlin-Kreuzberg, hat keinen guten Draht zu seinen Eltern und keinen Plan, was er eigentlich machen will. Er würde sich möglicherweise gut mit der Hauptfigur bei Aydemir verstehen: Hazal Akgündüz ist siebzehn, Gelegenheitsjobberin in Berlin-Wedding, hat keinen guten Draht zu ihren Eltern und keinen Plan, was sie eigentlich machen will. Damit ist sie in ihrem Freundinnenkreis nicht allein. Ebru, Gül und Elma geht es ähnlich. Wobei Elma, Tochter einer serbischen Mutter, sich ihren Freundinnen anpassen und türkische Verhaltensweisen adaptieren möchte, bis sie merkt, wie einschränkend diese Rolle ist. „Und von da an hat Elma sich nicht mehr wie ein türkisches Mädchen benommen, sondern wie ein türkischer Junge: laut, unverschämt und grundlos aggressiv“ (Aydemir: 61). Ebru hat als einzige einen Ausbildungsplatz und verliert ihn, weil sie auf Facebook Verständnis für die Attentäter von Charlie Hebdo äußert (vgl. Aydemir: 93). Bei Gül darf Hazal nicht übernachten, weil es ihre Eltern nicht erlauben:

> Gül ist nämlich Alevitin, und angeblich haben in alevitischen Familien alle Sex miteinander, also Bruder mit Schwester und Vater mit Tochter. Das ist natürlich Bullshit, aber meine Eltern glauben das aus irgendeinem Grund, und ich habe es ihnen nie richtig ausreden können. Weil sie sich an allem, was sie glauben, krampfhaft festhalten, wie dieses Eichhörnchen aus ‚Ice Age‘ an seiner Haselnuss.
>
> (Aydemir: 204)

Gül wiederum flirtet, so viel es geht, und macht auch in der S-Bahn jungen Männern schöne Augen, bis sie merkt, dass es Araber sind:

> ‚Das sind Fluchtis!‘
>
> ‚Na und?‘, fragt Elma. ‚Eben fandest du die noch heiß.‘
>
> ‚Eben dachte ich auch noch, dass das Türken sind. Fluchtis sind voll pervers! Weißt du nicht, Köln und so?‘
>
> ‚Halt's Maul, Gül. Du laberst echt Scheiße. Köln war voll erfunden von der Bild-Zeitung‘, sagt Elma wütend, weil ihre Mutter auch als Flüchtling nach Deutschland kam. (Aydemir: 97)

Ihr Gras kaufen die vier bei dem Russlanddeutschen Eugen, der nicht mehr an Türken verkaufen will, weil die seiner Meinung nach alle klauen. Dieser kurze Überblick über das Romanpersonal zeigt: In *Ellbogen* ist der Wedding ein melting pot, und zwar einer, in dem die unterschiedlichsten kulturellen Prägungen zusammenkommen, und damit auch die unterschiedlichsten Vorurteile. Das klagt der Roman keineswegs an, sondern stellt es als eine Normalität aus, die denjenigen Menschen möglicherweise unzugänglich ist, die nicht in multikulturellen Stadtvierteln oder nicht in Städten leben. Insofern leistet der Roman hier Aufklärungs- und Sensibilisierungsarbeit für ein deutsches Lesepublikum. Gleichzeitig zeigt er, dass die verschiedenen Herkünfte und Vorurteile den Alltag der jugendlichen Freundinnen zwar prägen, sie aber an keiner Stelle an ihrer Freundschaft zueinander hindern. Auf individueller Ebene existiert hier ein vielfältiges Zusammenleben, das auf Forderungen nach Multikulturalismus oder auf Konzepte von Interkulturalität nicht angewiesen ist. Die Figuren können meist auch einigermaßen reflektiert bzw. ironisch mit den Vorurteilen anderer und ihren eigenen umgehen. Wenn Hazal über sich selbst sagt, dass sie noch nie in Istanbul war und die Musik des Rappers Haftbefehl nicht leiden kann (vgl. Aydemir: 25, 27), weist sie klischeehafte Zuweisungen an Deutschtürkinnen zurück. Es sind allerdings die pauschalen Fremdzuschreibungen vonseiten der deutschen Mehrheitsgesellschaft, die die Geschichten der Figuren gerade nicht zu einem normalen Entwicklungsroman machen, sondern zu Entwicklungsverhinderungen, die die Figuren in Wut und Verzweiflung treiben. Die Romane setzen sich intensiv mit der deutschen Gesellschaft und Nation auseinander und bestätigen so den Befund eines verstärkten gesamtgesellschaftlichen Interesses für Fragen von Nation und Nationalität in den letzten Jahren (Bischoff/Komfort-Hein 2019: 3; Taberner 2017: 3).

2. *Integrationsverweigerer Deutschland*

Gleich zu Beginn von *Ellbogen* droht ein Ladendetektiv Hazal mit der Polizei, weil sie angeblich einen Mascara geklaut hat. Da sie verhindern will, dass

die Polizei zu ihr nachhause kommt und ihre Eltern ihr Hausarrest geben, fängt sie an zu weinen und lügt dem Detektiv etwas von der Gewalttätigkeit in ihrer Familie vor. Der Detektiv nimmt seine Drohungen zurück, weil er es sehr plausibel findet, dass in türkischen Familien geschlagen wird. Und Hazal weiß das: „Das hier ist nicht echt, nein, das ist so ein schlechter deutscher Film, der abends auf ZDF läuft. Das arme, arme türkische Mädchen, fehlt nur noch das Kopftuch“ (Aydemir: 17). Von allen Deutschen immer gleich als Verdachtsfall betrachtet zu werden, sorgt allerdings nicht für eine ironische Distanz zum eigenen Leben, sondern führt zu grenzenloser Wut. An ihrem achtzehnten Geburtstag versuchen ihre Freundinnen und sie in einen Berliner Club zu gehen und werden vom Türsteher abgewiesen. Auf dem Heimweg werden sie von einem deutschen Studenten am U-Bahngleis sexuell belästigt. Es kommt zu einer Schlägerei, bei der der Mann auf den Gleisen landet, ohnmächtig liegen bleibt und später von einer einfahrenden U-Bahn getötet wird. Hazal flieht nach Istanbul. Als sie aus Verzweiflung ihre Tante Semra anruft, die als Sozialarbeiterin in Berlin arbeitet, und Semra nach Istanbul kommt, um Hazal zu einer Rückkehr und einem Geständnis zu überreden, formuliert Hazal ihre Wut, in der für Reue kein Platz ist: „‚Wir sind nicht auf ihn losgegangen, weil es ein schlechter Abend war. Sondern weil er es verdient hat!‘“ (Aydemir: 243) Und in Gedanken fügt sie hinzu:

> Weil solche Typen herumrennen und meinen, die Welt gehört ihnen. Weil die sich aufführen, wie sie wollen, weil die nie um irgendetwas kämpfen mussten. Und weil wir mit hängenden Schultern wie so Opfer herumlaufen, obwohl wir wahrscheinlich zehnmal mehr wissen über das Scheißleben als diese Kartoffeln. Und vielleicht, wenn wir Glück haben, dürfen wir später bei denen putzen, in ihren dicken Häusern. Was ist das alles für eine Scheiße?
>
> (Aydemir: 244)

Hazal wird in Istanbul bleiben, auch wenn deutlich wird, dass dort nichts anders ist als in Deutschland. Türkische Männer haben sexistische Vorurteile gegenüber russischen Frauen, versuchen Hazal zu vergewaltigen, als sie auf offener Straße ohnmächtig wird, die Türkei führt Krieg gegen Kurden und am Ende bricht der Militärputsch aus. Doch während Hazal sich vor den Putschtumulten versteckt, gewinnt sie endlich Zuversicht. Der letzte Satz lautet: „Ich öffne die Augen, sehe ein Stück Nacht und lächle mir selbst zu“ (Aydemir: 271).

Der Student Elyas in Utlus Roman *Die Ungehaltenen* ist zwar ebenfalls wie Hazal immer schon Vorurteilen und Verdacht ausgesetzt, will dies aber anfangs nicht an sich heranlassen. Der Tod seines Vaters, über dessen Ankunft und Leben in Deutschland er nichts weiß, der beginnende NSU-Terror und die Gleichgültigkeit der meisten Deutschen angesichts dieses Terrors bringen ihn zuerst zu einer ironisch-provokanten Auseinandersetzung mit Integration,

wie sie durch den Titel eines von ihm verfassten Beitrags deutlich wird: „Die Integration kann nur auf YouPorn anal-ysiert werden“ (Utlu: 83). Auch er bricht dann jedoch in die Türkei auf und reist gemeinsam mit Aylin Yefa, zu der sich eine Liebesbeziehung anbahnt, durchs Land. In Istanbul registriert er die lüsternen Blicke der Männer auf eine junge Deutschtürkin und Aylin und er fühlen sich wie „Touristen“ (Utlu: 179). In Trabzon erfährt er über die Vertreibung von Griechen und Armeniern in den 1910er und 20er Jahren und zieht angesichts des friedlichen Alltags eine Parallele zu Deutschland in Zeiten des NSU:

> Diese Stadt schien so friedlich zu sein. In Fischrestaurants pressten Mütter Zitronen auf den Tellern ihrer Kinder aus. Menschen aßen Eis, gingen ins Kino, kauften Blumen, Geschenke für ihre Geliebten oder Kinder. Wie war so etwas möglich: Eine ganze Volksgruppe war aus dem Stadtbild verschwunden, und die, die blieben, machten weiter, als wäre nichts gewesen. Ich musste an Cemo [Arbeitskollege seines Vaters] denken, wie er vor dem Hühnerhaus [Imbiss in Kreuzberg] saß, fassungslos, dass Menschen sich unterhielten, Fahrrad fuhren, mit den Hunden Gassi gingen, während andere erschossen wurden, weil sie nicht existieren sollten.
>
> (Utlu: 211)

Auch wenn der Student Elyas ein anderes Reflexionsniveau ausstellt als die Realschülerin Hazal, machen beide Romane durch ihre Türkeiepisoden deutlich, dass das Scheitern von Integration keine deutsche Besonderheit ist: Integration scheitert überall an der Gleichgültigkeit der Mehrheit. Nicht unüberbrückbare kulturelle Unterschiede stehen einer multikulturellen Gesellschaft im Weg, sondern eine teilnahmslose Gesellschaft.

3. Humor und Wut

Auf ihre migrantischen Erfahrungen reduziert zu werden, ist bei beiden Figuren der Anlass zum Umschlagen von den spielerisch-humorvollen Passagen der Romane zu den wütend-provozierenden. Als sich Elyas ziellos im Taxi durch Berlin fahren lässt, heißt es:

> ‚Wir sind schon bei vierzig Euro.‘
>
> Ich sagte: ‚Kein Problem.‘
>
> Der Fahrer: ‚Reiche Eltern?‘
>
> ‚Nein‘, sagte ich, ‚ich habe die ‚Deutsche Rentenversicherung‘ im Nacken sitzen. (Utlu: 116)

Seine Kreativität behält er auch in Momenten, die ihn wütend machen, allerdings nicht seine Schlagfertigkeit. Als er in einer Jura-Lerngruppe sitzt, in der über Asylmissbrauch diskutiert wird, meint ein Kommilitone, dass die meisten Menschen nach Deutschland kämen, weil die Arbeitsbedingungen besser seien:

> Ich sagte, ich hätte da anderes gehört. Wieder starrten mich die Kommilitonen an. Ich tat etwas, was ich sofort bereute: Ich erzählte von meinem Vater.
>
> ‚Dann ist ja klar', sagte einer von ihnen, ‚dass du parteiisch bist.'
>
> Ich schlug die leere Bierflasche am Tischrand kaputt und schlitzte dem Typen den Hals auf.
>
> Wir arbeiten das Aufgabenblatt noch durch. (Utlu: 81)

Der weitere Verlauf macht deutlich, dass der Gewaltausbruch lediglich eine Phantasie von Elyas ist, er bleibt sprachlos sitzen und arbeitet mit den anderen weiter. Erst am Ende des Romans hat er akzeptiert, dass in seinem Fall das Private politisch ist und somit seine Familiengeschichte als Migrationsgeschichte ein Teil seines Ichs; der letzte Satz – gesprochen nach der Rückkehr aus Istanbul nach Berlin – formuliert diese neue Selbstverortung: „‚Hier bin ich', sagte ich" (Utlu: 234).

Schlagfertigkeit und Sprachlosigkeit, lockerer Plauderton und wütende Gewaltphantasien, das sind die Eckpunkte der Darstellungsweise sowohl bei Utlu als auch bei Aydemir. Wobei aus den Phantasien bei Aydemir Wirklichkeit wird, die Wut führt zu Mord – als Ausdruck der Fassungslosigkeit wird der überhebliche und übergriffige Durchschnittsdeutsche vor die U-Bahn geworfen, als Ausdruck der Provokation wird diese Tat nicht bereut. Das macht den Roman von Aydemir insgesamt wuchtiger als den von Utlu, die Darstellungsverfahren sind jedoch weitgehend gleich. Ebenfalls die Enden, in denen es zu einer Emanzipation und zu einer Betonung der eigenen Individualität kommt. Allerdings sind Aydemir und Utlu selbst keine Einzelkämpfer*innen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Ihre Themen und Darstellungsverfahren finden sich auch in den Romanen von Cihan Acar, Olga Grjasnowa, Marina Frenk, Deniz Ohde, Ronya Othmann, Sasha Marianna Salzmann, Karosh Taha oder Hengameh Yaghoobifarah, um nur einige Autor*innen zu nennen, die in den letzten Jahren Romane veröffentlichten. Zusammen mit diesen besetzen sie eine Position auf dem aktuellen Literaturmarkt,[1] um die es mir abschließend gehen soll.[2]

1 Zur besonderen Position zugewanderter Autor*innen auf dem literarischen Feld vgl. Sievers 2016, 13–18; zur Positionierung speziell russischstämmiger Autor*innen in Deutschland vgl. Isterheld 2020 und Kliems 2019.

2 Zum Folgenden vgl. Höfer 2023.

4. *‚Wütende Debüts‘ einer jungen Generation*

Sachlich liegen die Romane ganz auf einer Linie mit Max Czolleks Streitschrift *Desintegriert Euch!* von 2018. In dieser fordert Czollek, dass sich deutsche Jüdinnen und Juden, aber auch Deutsche mit Migrationserfahrung nicht mehr einspannen lassen sollen für deutsche Erfolgsgeschichten gelingender Aussöhnung oder Integration. Denn diese Geschichten entsprächen weder dem tatsächlichen Zustand der deutschen Gesellschaft noch spielten sie für den Alltag einer jungen Generation von aufgeschlossenen Menschen in Deutschland irgendeine Rolle. Czollek spricht dabei immer wieder von „mir und meinen Freund*innen und Verbündeten" (Czollek: 14). 2019 wurde publizistisch sichtbar, dass er zu einer Gruppe gehört, in der sich viele der eben genannten Autor*innen finden, denn auch Czollek trug zu der Anthologie *Eure Heimat ist unser Albtraum* bei, die von Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah herausgegeben wurde (Aydemir/Yaghoobifarah 2019). Die Autor*innen verfolgen also nicht nur ein ähnliches thematisches und ästhetisches Programm, sondern sie positionieren sich in der Öffentlichkeit auch als zusammengehörige Generation, die sich von ihren Vorgänger*innen abgrenzt – zum Beispiel von Jagoda Marinić, Jahrgang 1977, oder von Saša Stanišić, geboren 1978. Während Marinić 2016 in ihrem Band *Made in Germany. Was ist deutsch in Deutschland?* eine bessere Integrationspolitik fordert, fordert der 1987 geborene Czollek Desintegration; während Stanišić 2019 fröhlich verspielt über *Herkunft* schreibt, schmeißt die 1986 geborene Aydemir eine deutsche Romanfigur vor die U-Bahn. Hier positioniert sich eine neue Generation provozierend und diskussionsfreudig.

Die Abgrenzungsbewegung funktioniert natürlich nur, weil die vorangegangene Generation den Weg zum Erfolg vorbereitet hat. Marinić, Stanišić, Zaimoğlu, Mora oder die in der Literaturwissenschaft vielbeachteten Martynova, Özdamar, Tawada und viele weitere sind etablierte und preisgekrönte Autor*innen, die eine breite Akzeptanz für interkulturelle Literatur in Deutschland etabliert haben. Gegen diesen Konsens kann die jüngere Generation nun provokant vorgehen. Dass es sich anscheinend lohnt, diese Angriffsposition einzunehmen, zeigt sich daran, dass es meistens die Romandebüts sind, in denen sich diese Position äußert. Man könnte dieses Phänomen das ‚wütende Debüt‘ nennen. Beispielsweise war Sasha Marianna Salzmann vor ihrem ersten Roman *Außer sich* von 2017 bereits eine anerkannte Dramatikerin und Hausautorin am Maxim Gorki Theater in Berlin, Ronja Othmann wurde als Lyrikerin bekannt, bevor 2020 *Die Sommer* erschien, Marina Frenk ist renommierte Hörspielautorin, Schauspielerin und Musikerin und seit 2020 Autorin des Romans *ewig her und gar nicht wahr*. Mit ihren ersten Romanen formulieren sie ihre Wut auf die Scheinheiligkeit der deutschen Gesellschaft nun sichtbarer und publikumswirksamer. Publikumswirksamer sind

diese Romane vor allem, weil sie bei großen Verlagen erscheinen wie Aufbau, DuMont, Hanser, Suhrkamp, Ullstein oder Wagenbach. Genau dort entfalten diese Romane ihre volle provozierende Wucht: Der Abgesang auf eine nur geheuchelte tolerante deutsche Gesellschaft erscheint für ein deutsches Lesepublikum, das sich für literarisch interessiert, weltoffen und tolerant hält.

Anstelle einer Zusammenfassung möchte ich zum Abschluss noch einen kleinen Schritt weitergehen von den gesellschaftlichen Debatten in der Gegenwartsliteratur zu den (literatur-)wissenschaftlichen Debatten über Gegenwartsliteratur: Multikulti ist also gescheitert. Diese Diagnose ist der Ausgangspunkt für einen Teil der deutschen Gegenwartsliteratur, dessen Autor*innen literarisch eine scharfe Kritik an der deutschen Gesellschaft formulieren und gleichzeitig publizistisch als neue engagierte Generation auftreten, um ihre Ansichten öffentlichkeitswirksam zu vertreten. Dieser Abgesang auf eine multikulturelle Gesellschaft sollte vielleicht nicht nur dazu genutzt werden, erneut über Fragen engagierter Literatur oder den Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft zu diskutieren, sondern ebenfalls über die Angemessenheit unserer literaturwissenschaftlichen Beschreibungswerkzeuge. Denn: Die hier versammelten Autor*innen haben nicht nur ein gesellschaftsdiagnostisches Interesse, sie sind auch literatur- und kulturtheoretisch geschult. Deswegen weisen sie nicht nur gesellschaftspolitische Konzepte von Integration zurück, sondern einige Texte – wie zum Beispiel die Romane von Acar, Grjasnowa, Salzmann, Taha und anderen – lehnen darüber hinaus kulturtheoretische Konzepte eines produktiven Dazwischen oder einer Festlegung auf hybride inter- oder transkulturelle Standpunkte radikal ab. Denn der Austausch über Kulturgrenzen hinweg kann freilich produktiv sein, wenn der Gesprächspartner allerdings eine desinteressierte deutsche Gesellschaft ist, die Menschen mit Migrationserfahrung in eine hybride Identität zwingt, dann wird der Raum eines inter- oder transkulturellen Dazwischen kein Raum der Begegnung, sondern ein Warteraum, der dazu dient, Menschen mit Migrationserfahrung den Zugang zur Gesellschaft zu verwehren. So verstanden, wird Interkulturalität zur Zumutung. Das führt aktuell zu Forderungen nach einer neuen Eindeutigkeit, wie es Cihan Acar anlässlich der Terroranschläge von Hanau formuliert: „Und wenn man zwischen den Kulturen aufgewachsen ist, fragt man sich, ob man wirklich noch im Dazwischen verharren kann. Oder ob man die eine Seite der Identität, die eigenen Wurzeln, nicht doch im Stich lässt, wenn man sich aus allem heraushält" (Acar 2020: 15). Nimmt man diesen Vorwurf an die Theorie von Inter- und Transkulturalität ernst, wird man einige theoretische Positionen überdenken müssen, vor allem die einer „produktiven Ortlosigkeit" (Amodeo 2010: 12). Die wütenden Debüts haben also nicht nur ein gewaltiges Aufklärungspotenzial für das deutsche Lesepublikum, sondern auch für inter- und transkulturell interessierte Literaturwissenschaftler*innen.

Bibliographie

Acar, Cihan (2020): „Es ändert alles." In: *Süddeutsche Zeitung* 44 (22./23.02.2020), S. 15.

Amodeo, Immacolata (2010): „Verortungen. Literatur und Literaturwissenschaft." In: Wolfgang Asholt, Marie Claire Hoock-Demarle, Linda Koiran, Katja Schubert (Hrsg.): *Littérature(s) sans domicile fixe. Literatur(en) ohne festen Wohnsitz*. Tübingen, S. 1–12.

Aydemir, Fatma (2018): *Ellbogen*. München.

Aydemir, Fatma / Yaghoobifarah, Hengameh (Hrsg.) (2019): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin.

Bischoff, Doerte / Komfort-Hein, Susanne (2019): „Programmatische Einleitung. Literatur und Transnationalität." In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin / Boston 2019, S. 1–46.

Czollek, Max (2020): *Desintegriert Euch!*, 2. Aufl. München.

Höfer, Hannes (2023): „‚Ich bin aus Deutschland geflohen'. Deutschland hinter sich lassen in der deutschen Gegenwartsliteratur." In: *Trajectoires* 16 (im Erscheinen).

Isterheld, Nora (2020): „Die Russen sind wieder da! Wie russischstämmige Autor*innen den deutschsprachigen Literaturbetrieb erobern." In: Matthias Aumüller/Weertje Willms (Hrsg.): *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Paderborn, S. 71–87.

Kliems, Alfrun (2019): „Exil, Migration und Transnationalität in den Literaturen Ost- und Mitteleuropas." In: Doerte Bischoff / Susanne Komfort-Hein (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin / Boston, S. 443–458.

Marinić, Jagoda (2016): *Made in Germany. Was ist deutsch in Deutschland?* Hamburg.

Sievers, Wiebke (2016): „Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration." In: Dies. (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien / Köln / Weimar, S. 10–38.

Stanišić, Saša (2020): *Herkunft*. 3. Aufl. München.

Taberner, Stuart (2017): *Transnationalism and German-Language Literature in the Twenty-First Century*. Cham.

Utlu, Deniz (2015): *Die Ungehaltenen*. Berlin.

„Das erste Mal im Leben konnte er fühlen, wie sein Denken begann.“ Überlegungen zu einer Politik der Ästhetik in Lutz Seilers Roman *Kruso*

Suzanne Bordemann (Trondheim)

„Ich möchte einen Platz auf der Welt, der mich aus allem heraushält“, fährt es Edgar Bendler immer wieder durch den Kopf, während er im Dunst des Spülwassers in der Küche der Gaststätte „Klausner“ (Seiler 2014: 109) seiner Saisonarbeit auf Hiddensee nachgeht. Nach dem tragischen Unfalltod seiner Freundin ist Edgar, genannt Ed, Hals über Kopf aus seinem Studentendasein in Halle nach Hiddensee „geflohen“. Im ‚Klausner‘ findet er Arbeit in einem Milieu aus gesellschaftlichen Außenseitern, die alle „das Land verlassen [hatten], ohne die Grenze zu überschreiten“ (Seiler 2014: 164 f.).

Die Saisonkräfte im ‚Klausner‘ bilden eine Art Parallelgesellschaft und Solidargemeinschaft. Das erfährt Ed schon beim Einstellungsgespräch: „Die Insel hat uns aufgenommen. Wir haben hier unseren Platz gefunden, und unter den *Esskaas* ist einer für den andern da, wenn es darauf ankommt. In dieser Besatzung [. . .] geht es um mehr, und darin sind wir uns alle einig. . .“ (Seiler 2014: 49). Täglich pilgern Ströme von „Schiffbrüchigen“ auf die mythenumsponnene Insel im äußersten Grenzgebiet der DDR, weit ab von dem parallel verlaufenden, dramatischen Zeitgeschehen des Jahres 1989. Titelfigur und Inselpate Alexander Krusowitsch, kurz „Kruso“ genannt, hat sich zum Ziel gesetzt, sie alle von dem potenziell verlockenden Gedanken abzubringen, einen Fluchtversuch über die Ostsee in den Westen zu erwägen. Kruso setzt alles daran, die angereisten „Aussteiger, Abenteurer, Antragsteller, [. . . und] Flüchtlinge in spe“ zu einer schrittweisen Veränderung des Systems von innen zu motivieren (Seiler 2014: 125). Hiddensee und ‚Klausner‘ sind seine Arche, auf der er die Schiffbrüchigen des Landes in eine neue Freiheit führen will (Seiler 2014: 166). Die Insel dient dabei als Ort der Selbstbesinnung, und sie bietet Kruso eine ideale Arena (und den nötigen Freiraum) für die Entfaltung, Verkündung und Praxis seiner Freiheitsideologie.

„Die Poesie war Widerstand“, lautet ein vielzitierter Gedanke des Protagonisten Ed. „Und ein Weg zur Erlösung. Eine ungeheure Möglichkeit“ (Seiler 2014: 217). Die Literatur spielt im ‚Klausner‘ eine zentrale Rolle, denn sie bietet der Belegschaft Trost, ist Medium der Verständigung und des Mitgefühls, sie ist Inspirationsquelle, Ausdruck individuellen Eigensinns, und – des Widerstandes.

Der französische Philosoph Jacques Rancière hat sich ausführlich mit der Frage nach der Widerständigkeit von Kunst beschäftigt, die sich für ihn aus einer engen und zugleich paradoxalen Verbindung von Kunst und Politik speist. In dem, was Rancière das „ästhetische Regime der Kunst“ nennt, sind Politik und Ästhetik untrennbar miteinander verknüpft. Denn in der Kunst, so Rancière, geschieht eine permanente Verschiebung der Verteilung des Sichtbaren und Sagbaren, die als fortlaufende „Angleichung eines sinnlichen Körpers an einen symbolischen Körper“ skizziert werden kann, welche eine Arena der fruchtbaren Dissonanz entstehen lässt, die neue Möglichkeitsräume zu öffnen vermag (Rancière 2008: 66). Ziel dieses Beitrages ist es, unter Bezugnahme auf Rancières Gedanken zur Widerständigkeit der Kunst zu untersuchen, wie *Kruso* die Frage nach der Verknotung von Politik und Ästhetik aufgreift und behandelt. Zunächst folgt eine Skizze einiger zentraler Denkmotive und Begriffe Rancières, um diese dann in einer Analyse einzelner Motive des Romans heranzuziehen. Ich werde dafür argumentieren, dass *Kruso* gleichsam exemplarisch Rancières Konzept einer Politik der Ästhetik auf die Bühne der Literatur bringt.

1. Über Jacques Rancières Konzept einer Politik der Ästhetik

Politik bedeutet für Rancière Praxis. Sie beginnt dort, wo sie den Anteilslosen bzw. „Unteilhaftigen“ der Gemeinschaft einen Artikulationsraum schafft und sie im Bewusstsein der Öffentlichkeit situiert. Rancières Konzept „La part des sans-part“ zielt auf die Beteiligung der „Unteilhaftigen“ an der Gemeinschaft, an der sie keinen Anteil haben und folglich im öffentlichen Diskursraum nicht zur Kenntnis genommen werden (Birnbaum 1999:201).

Kruso schildert Hiddensee als einen Ort, der gesellschaftlichen Außenseitern einen Freiraum bietet, in dem sie sich als neue Subjekte konstituieren können. Gesellschaftliche Prinzipien „des Kalküls von Identitäten“ und „der polizeilichen Verteilung der Funktionen und der sozialen Plätze“ lehnt Rancière ab und setzt ihnen sein Prinzip der unbestimmten, dynamischen Gleichheit entgegen (Rancière 2008: 64 f.). Sein Augenmerk gilt dem Möglichkeitsspektrum unterschiedlicher Subjektivierungsformen unter Berücksichtigung individueller Unterschiedlichkeit. In der Terminologie Rancières ist es die „Polizei“, die gesellschaftliche Ungleichheit durch die Aufrechterhaltung bestehender Ordnungsprinzipien zementiert (vgl. Wetzel/Claviez 2016: 47–49). Um sich von gesellschaftlichen Ungleichheitsprinzipien zu emanzipieren, bedarf es der ständigen Be- und Hinterfragung der polizeilichen Logik (vgl. hierzu auch Rancière 1981). Demokratie kann sich erst

im Widerstreit gegen die Ordnung, die festlegt, wer ihr angehört und eine Stimme hat, entfalten. Rancière denkt Gleichheit als unabdingbare und gleichzeitig prekäre, ständig neu zu erringende Grundvoraussetzung der Demokratie, deren Anstrengungen auf die Durchsetzung von gemeinschaftlichen Orten durch alle zielt. Politik spielt sich in der dynamischen Arena der Auseinandersetzungen um Festlegungen und Normen ab und ist insofern eine prekäre Aktivität, die jederzeit wieder versiegen kann (vgl. Wetzel/Claviez 2016: 57).

Rancières Ästhetik- und Politikbegriff beruht auf der Idee der Gleichstellung aller Intelligenzen (vgl. Birnbaum 1999: 199) und der Überzeugung, „daß potenziell jeder, irgendein sprechendes Wesen, alles, irgendetwas sein kann“ (Birnbaum 1999: 194).[1] Und gerade diese Frage der potentiellen Beteiligung aller entfacht den politischen Dissens, um den sich sein Konzept dreht (vgl. Wetzel/Claviez 2016: 52). Um Ungleichheit zu beheben, müssen sich die Unteilhaftigen der Gesellschaft Gehör verschaffen. Als poetische Wesen vermögen sie mit ihrer Stimme, Sprache und ihren Körpern „den Spielraum zwischen Wort und Ding, Körper und Sprache“ immer wieder zu verschieben und zu dynamisieren (vgl. Birnbaum 1999: 204 f.).

Die Politik der Kunst definiert in dem, was Rancière die „Regime der Künste“ nennt, die Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren. Letztere strukturiert den gemeinschaftlichen Raum und legt fest, wer welchen Platz in der Gemeinschaft einnimmt. Politik und Ästhetik zielen beide auf die Änderung der „Welt als Gesamtheit des Wahrnehmbaren“ (Früchtl 2007: 212). Die Widerständigkeit der Kunst speist sich aus der Idee des dissensuellen Sinnlichen, das heißt aus ihrer Möglichkeit, Transformationen anzustoßen. Das sogenannte „ästhetische Regime“ versteht Kunst als Verkörperung eines emanzipatorischen Versprechens: „Das Thema des „Widerstands“ der Kunst [. . .] bezeichnet [. . .] die intime und paradoxale Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik. Die Kunst lebt seit zwei Jahrhunderten von genau dieser Spannung, die sie zugleich in sich selbst und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen lässt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben“ (Rancière 2008: 34). Unverkennbar klingt der Einfluss Friedrich Schillers an, dem das ästhetische Spiel als Erfahrungsraum für die sinnlich-geistige Dialektik des Menschlichen galt (Matuschek 2017: 240). Rancière sieht das Versprechen des ästhetischen Spiels in der Vermittlung

1 Birnbaum weist darauf hin, dass es des Mutes bedarf, sich allen anderen als gleich aufzufassen. Ein solcher Schritt impliziert das Wagnis, vermeintlich fest definierte Identitätszuschreibungen zu unterlaufen und Freiheit auf unsicherem Terrain auszuüben (1999: 201–203).

zwischen dem Sinnlichen und dem Rationalen, in der Koppelung der gegensätzlichen Kräfte, die einen Zustand emanzipierter Gleichheit anzuregen vermögen (vgl. Wetzel/Claviez 2016: 72).

2. *Der Roman* Kruso

Im Zentrum der Schilderungen des Romans stehen Alexander Krusowitsch, genannt Kruso, Kopf und Herz der Inselutopie, und Ed, Student der Literaturwissenschaften und Saisonarbeiter auf Hiddensee. Kruso und Ed arbeiten Seite an Seite in der Spülküche des ‚Klausner'. Die Diegese folgt Ed, Fokalinstanz und Protagonist des Romans, auf seiner schrittweisen Erkundung der Regeln und Geheimnisse der Insel und, damit einhergehend, seiner selbst. Während seiner prozesshaften Integration in die Abläufe auf Hiddensee vollzieht die Figur eine Emanzipationsentwicklung im Sinne Rancières, in der die Erfahrung einer Politik der Ästhetik eine wichtige Rolle spielt und seine schriftstellerische Entwicklung initiiert.

2.1 Eds Emanzipationsprozess

Von einem aus dem Universitätsdienst ausgeschiedenen Kellner in Halle hatte Ed im Vorfeld seiner Abreise folgendes Freiheitsversprechen über die Insel Hiddensee vernommen: „Die Freiheit, ihr Lieben, besteht im Kern darin, im Rahmen der existierenden Gesetze eigene Gesetze zu erfinden, Objekt und Subjekt der Gesetzgebung zugleich zu sein, das ist ein Hauptzug des Lebens dort oben, im Norden" (Seiler 2014: 33) – das ist, mit andern Worten, die Utopie einer freiheitlichen Parallelgesellschaft innerhalb der DDR, die die aktive Mitgestaltung der gemeinschaftlichen Ordnung durch den einzelnen zu realisieren verspricht. Die Aussicht auf ein Leben unter derartigen Möglichkeitsbedingungen reizt nicht nur Ed, sondern hat die Insel in einen geradezu magnetischen Anziehungspunkt für zahlreiche Freiheitssuchende eines in Auflösung begriffenen „Land[es], das sie entweder ausgespuckt und für unbrauchbar erklärt hatte oder dem sie sich schlichtweg nicht mehr zugehörig fühlten", verwandelt (Seiler 2014: 168).

Eds sich schrittweise vollziehender Entwicklungs- und Bewusstwerdungsprozess manifestiert sich vor allem in der Selbstbeobachtung der Figur, deren Modus zwischen Selbstkritik und Anerkennung oszilliert: „Das Studium [der Literaturwissenschaft] hatte ihn konturlos und beliebig gemacht" (Seiler 2014:79). Eds Emanzipationsweg ist von Selbstzweifeln geprägt, und er reflektiert immerzu auf seine „eigenen, lächerlichen Grenzen" (Seiler 2014: 259). Erst während der harten Arbeit im ‚Klausner' weicht seine

Entfremdungserfahrung einem Selbstfindungsprozess. Die Erfahrung der in sich selbst befriedigenden Arbeit „führte ihn zurück in eine spürbare Ähnlichkeit" mit sich selbst (Seiler 2014: 79). Ed erkennt, wie sein Entfremdungszustand allmählich einem Entwicklungs- und Bewusstwerdungsprozess weicht, und er sich bewegt, „auf etwas zu, [. . .], auf sich selbst, auf einen großen freien Raum" (Seiler 2014: 65). Die Erkenntnis eines sich ihm allmählich öffnenden Möglichkeitsraums, in dem sich das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem, Erkennen und Handeln verschiebt, leitet den Wendepunkt in Eds Leben ein. Ein Emanzipationsprozess im Sinne Rancières (s. dazu Wetzel/ Claviez 2016: 3) setzt ein, und „[d]as erste Mal im Leben konnte er fühlen, wie sein Denken begann" (Seiler 2014: 114).

Eds sinnliche Ganzheitserfahrungen, die er in Augenblicken der Verbundenheit mit den Dingen, der Dichtung und der Eingebundenheit in seine Umgebung erlebt, lassen sich in der Terminologie Rancières als „ästhetische Erfahrung [. . .] eines zweifach abgetrennten Sinnlichen" fassen (Rancière 2008: 15). Es handelt sich hier um eine Erfahrung, in der sich Ed ein neuer Wahrnehmungsraum der Bezüge erschließt, ähnlich wie Rancière es formuliert: „Die ästhetische Erfahrung suspendiert die Befehlsgewalt der Form über die Materie, des aktiven Verständnisses über die passive Sinnlichkeit" und bahnt einer Versöhnung zwischen den gegensätzlichen Kräften den Weg (Rancière 2008: 20). Eds Entfremdung weicht der romantischen Ganzheitserfahrung einer Durchlässigkeit zwischen Kunst und Leben und leitet einen neuen Lebensabschnitt ein.

2.2 Kruso über den Weg zu den Wurzeln der Freiheit

Die legendäre Gaststätte ‚Klausner' (ahd. Kloster, Einsiedelei) konstituiert sich durch ihre Belegschaft. Über den täglich zu bewältigenden Touristenandrang hinaus steuert ein stärkerer Antrieb, eine Vision, eine Freiheitsutopie die Aktivitäten insbesondere der charismatischen Gestalt Krusos: Die zahlreichen Aussteiger, die es in einem scheinbar nie versiegenden Strom auf die Insel verschlägt, sollen hier die Voraussetzungen für ein „freies" Leben in der DDR erlernen. Für Rancière geht es im politischen Konflikt immer um die Herstellung einer gemeinschaftlichen Arena, um eine Beteiligung der Menschen, die ausgeschlossen sind. Wer, wie die gesellschaftlich Ausgegrenzten der Belegschaft des ‚Klausner', den Mut hat, den ihm zugewiesenen „Ort" zu verlassen, wer sich nicht an einen bestimmten Ort bindet, destabilisiert die Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren. Um diese „Bewusstseinsmodellierung" kümmert sich Kruso, der als unermüdlicher Verkünder des Freiheitsversprechens von Hiddensee auftritt: „Die Freiheit ist da, tief in uns, sie wohnt dort, so tief wie unser innerstes Ich. Das ist die Freiheit, die ich meine. Sie ist das Denken des innersten Ichs, das Denken unseres Selbst in

der Geschichte. Wir müssen nichts anders tun, als dieses Denken zu wecken“ (Seiler 2014: 258).

Hiddensee verkörpert, wie Kruso in seinen Monologen vermittelt, eine Utopie im Sinne von Thomas Morus’ „Utopia“ – dazu prädestiniert, den „Pilgern“ die Einübung und anschließende Weiterführung der Freiheit zu ermöglichen (Seiler 2014: 258). Die Figur bedient sich der Transindividualität des Mythos und der Konstruktion transhistorischer Zusammenhänge. Freiheit existiere seit jeher, und sie sei immer schon mit der Insel verhaftet. Krusos Freiheitsbegriff knüpft an die Vorstellung von früheren Gemeinschaften an, deren arkhē er ausdrückt und als Versprechen einer freiheitlichen Existenz aller in eine unbestimmte Zukunft weiterführt. Und er ist ideologisch motiviert: Die Fähigkeit zur Freiheit existiere latent im Innern eines jedes Menschen, sei nicht an äußere Umstände gebunden und vor allem nicht in der westlichen Konsumgesellschaft zu erreichen. Die Freiheit bedürfe einer Rückkehr des Menschen zu sich „selbst in der Geschichte“ – zu den „inneren Wurzeln“, die von „allen möglichen Formen von Gefangenschaft [. . .] von Ehrgeiz, Macht, Habgier, Besitz, [. . .] Schlacken“ befreit werden müssen (Seiler 2014: 258). Seine Utopie impliziert eine Kritik am Fortschrittsdenken, denn Kruso stellt sie nicht als siegreiches Resultat einer Fortschrittsentwicklung dar. Der Mensch werde von der Geschichte erlöst, und nicht durch sie. Somit verlegt Kruso die Utopie in die Transzendenz und entzieht sie der Geschichte, so dass er sie nicht an der sozialistischen Realität messen muss und als gesellschaftskritischen Gegenentwurf verkünden kann.

Der Freiheitsbegriff nimmt, neben dem der Gleichheit, in Rancières Denken eine zentrale Stellung ein. Die Freiheit stellt für ihn eine undefinierbare Tugend dar, die jedem zukommt. Damit vertritt er eine Überzeugung, um die auch die Gedankenwelt der Figur Krusos kreist: Einmal, in unbestimmter Zukunft, werde die Inselutopie der Freiheit die Menschen des ganzen Landes erfassen und verändern. Kruso prophezeit einen Vorgang der kollektiven Subjektivierung, der sich an die Thesen Rancières anschließen lässt. Die Figur vertritt die Vision einer Gemeinschaft der Anwesenden und der Abwesenden, handelt im Namen derer, denen man die Sprache und die Sichtbarkeit innerhalb des Systems verweigert. Jeder Einzelne der „Eingeweihten“ wird, so Krusos Vision, zu einer Veränderung seiner Situation beitragen, die mit der Willkürlichkeit der existierenden Ordnung bricht und gesellschaftsgestalterisch fortwirkt. Denn wer sich, in machiavellistischer Tradition, aus der Unterwerfung zu befreien wagt, kann „so zur Erfahrung der ontologischen Verbindung von Politik und Freiheit“ gelangen (Birnbaum 1999: 205).

Die Freiheitsbotschaft und Sozialutopie Krusos ist diffus, denn sie ist an eine unklare Metaphorik und die Idee eines Naturzustandes mit Rousseauscher Prägung gebunden. Es gehe ihm um die allgemeine Erweckung eines Bewusstseins um die eigenen Wurzeln – was Kruso mit einer Art

Befreiungsschlag gleichsetzt, die auf die Idee des sich erhebenden Volkes rekurriert. Kruso stützt sich auf metaphysische Grundannahmen wie auch die Vorstellung eines namenlosen Volkswillens. Die Saisonkräfte und „Eingeweihten" bilden in Krusos Utopie ein landesweites Netzwerk, das die Versprechen der Französischen Revolution einer Solidargemeinschaft der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit einzulösen verspricht, und der eine widerständige, pazifistische und menschenfreundliche Haltung gleichsam innewohnt (Seiler 2014, z. B. S. 252 f.). Krusos Freiheitsbegriff leistet Widerstand gegen die existierende, wenn auch im Untergang begriffene institutionelle Ordnungsmacht der DDR, indem er die Systemflüchtlinge zu einer autonomen Existenzform der inneren Freiheit und Unabhängigkeit innerhalb des Staates zu befähigen sucht (Seiler 2014: 233).

2.3 Ed, Kruso und die Literatur

Die Literatur spielt in der Lebenswelt der „Besatzung" des ‚Klausners' eine Schlüsselrolle. Ins Auge fallen die zahlreichen Bezüge auf Poeten wie Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Peter Huchel und vor allem Georg Trakl, die den gesamten Text leitmotivisch durchziehen. Meist werden die Namen der Dichter mit der Exzentrik der Romanfiguren verknüpft, wie das Beispiel des Kellners „Rimbaud" illustriert, der im ‚Klausner' ein Bild des gleichnamigen Dichters neben der Kasse angebracht hat: Arthur Rimbauds Leben und Kunst waren bekanntlich durch ästhetische Kompromisslosigkeit und eine Sehnsucht nach kompletter Entgrenzung motiviert. Literatur spiegelt das Lebensgefühl der Figuren und ist Ausdruck ihrer Persönlichkeiten. Die Saisonkräfte demonstrieren ihren Glauben an die Autonomie der Dichtung und bezeugen ihre Verankerung im ästhetischen Kunstregime – eine Haltung, die sich mit der herrschenden Staatsideologie nicht vereinbaren lässt. So ist die Dichtung Ausdruck ihrer Opposition gegen die kulturpolitische Praxis einer Tabuisierung modernistischer, als „dekadent" geltender Literatur – in der DDR etwa die Georg Trakls – und Medium der Verständigung zugleich. Für die Figur Ed verkörpert die Literatur zunächst ein bedrohliches, unfreiwilliges Verhaftet-Sein in seiner Vorgeschichte, welche sich ihm in Form von Gedichtzeilen bekannter Poeten der Moderne immer wieder aufdrängt. Er ist nicht fähig, sich von Trakls Dichtung zu lösen, in der er seine Erinnerungen bewahrt sieht. Andererseits erfährt Ed die Dichtung als einzige Möglichkeit, den Verlust seiner Freundin, den er allein nicht erträgt, mit anderen zu teilen und Trost zu erhalten. Nur durch die Dichtung vermag er die traumatische Erfahrung der Vergangenheit in ihrer subjektiven Einmaligkeit zu vermitteln, denn sie lässt sich nicht adäquat in Worte der Alltagssprache fassen und kommunizieren. In seiner Verlorenheit erfährt er, dass Literatur Verbundenheit stiftet, denn es sind wiederum die Gedichte Trakls, die den Grundstein für die enge

Freundschaft zwischen Kruso und Ed legen (Seiler 2014: 213). Beider Biographien sind durch analoge Verlusterfahrungen miteinander verwoben. Die Literatur ermöglicht ihnen den Zugang zu einer intersubjektiven Verständigung über ihre traumatischen Verluste: jenen der Schwester im Falle Krusos und der Freundin „G." bei Ed. Trakls Poesie ebnet den Weg für eine poetische Verständigungsebene über die parallel verlaufende Trauerarbeit beider. Dichtung fungiert als Totenklage, welche sich nur in der Sprache der Dichtung in ihrer Einmaligkeit und ihrem Gewicht fassbar und angemessen kommunizieren lässt (Seiler 2014: 256–260).

Der angehende Dichter Ed macht etwa in der Mitte des Romans eine schriftstellerische Initiationserfahrung. Aus der Binnenperspektive der Figur erfährt der Leser, wie Literatur und Wirklichkeit zusammenwirken und Eds Wahrnehmungsraum für die sinnliche Erfahrung von Verbindungen erweitern: „Alles konnte wertvoll, alles von Bedeutung sein. Als ginge es nur darum, zu hören, zu sehen, zu leben, und zwar von nun an. [. . .] alles konnte teilnehmen am Gedicht" (Seiler 2014: 218). Ed erfährt die Literatur als Zusammenspiel unterschiedlicher Erfahrungsdimensionen und als Träger eines emanzipatorischen Versprechens. Er erfährt, um Rancière erneut zu zitieren, die „Verknotung einer Idee der Kunst, einer Idee des Sinnlichen und einer Idee der menschlichen Zukunft", und vermag sich letztendlich von den Mustern der Vergangenheit zu emanzipieren. Ed begreift, dass er seine eigene Stimme, seinen eigenen Ton finden wird – in Form einer Sprache, in der sich das Erscheinen der Dinge selbst vollzieht (Rancière 2008: 14; Seiler 2014: 218). Im Bewusstsein der Figur realisiert sich das dem ästhetischen Regime inhärente Versprechen, auf die Wirklichkeit einwirken und die Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren verschieben zu können. Die sinnlichen Erfahrungen erzeugen neue Formen der Wahrnehmung. Ed durchläuft – gewissermaßen als Paradebeispiel für das Emanzipationsversprechen Krusos – einen Prozess, in dem Ästhetik und Politik, Selbstbildung und Gesellschaftsgestaltung zusammenwirken. Die Figur verwirklicht auf der intradiegetischen Ebene des Textes Krusos Utopie. Der Roman macht die Transformation somit nicht nur zum Thema, sondern lässt sie auch geschehen, am Beispiel seiner Fokalinstanz, der Figur Eds.

Im Epilog wird den Grenzflucht-Opfern zwischen Hiddensee und Dänemark gedacht. Er macht deutlich, dass Eds ästhetische Erfahrungen mit einer ethischen Praxis einhergehen, denn Ed entschließt sich, den namenlosen Ertrunkenen posthum ihre Identitäten und damit ein Stück ihrer Würde zurückzugeben. Auch dieser Entschluss spiegelt einen Emanzipationsprozess, der die Figur aktiv werden lässt und im Diskursraum des historischen Zeitgeschehens situiert.

3. Schluss

Ich habe dafür argumentiert, dass *Kruso* gleichsam exemplarisch das Konzept einer Politik der Ästhetik auf die Bühne der Literatur bringt. Der Roman erzählt von der tiefgreifenden Wirkung der Dichtung. Und er schildert, wie die Gedichte Trakls Solidarität und Brüderlichkeit zwischen den beiden Protagonisten zu begründen vermögen, indem sie ihren traumatischen Erfahrungen zur Sprache verhelfen. Rancières Politik der Ästhetik entwirft einen Möglichkeitsraum für Verschiebungen innerhalb vorgegebener Ordnungssysteme durch die poetische Potenz der Sprache. *Kruso* erzählt von einem solchen Möglichkeitsraum und von dem prekären Versuch, den Freiheitsanspruch in einem System der Repressalien aufrechtzuerhalten. Der Roman hat das Ende der DDR zum Gegenstand, ohne den Mauerfall explizit zu thematisieren. Die Figur Kruso verficht einen unerschütterlichen Glauben an die Realisierbarkeit einer Sozialutopie, die die Freiheit an den Mythos der Insel Hiddensee koppelt und von dem Erhalt der bestehenden polizeilichen Ordnung abhängig macht (Seiler 2014: 409). Das ermöglicht ihm, die Einlösung seines Freiheitsversprechens in eine unbestimmte Zukunft zu verschieben und auf die Art aufrechtzuerhalten. Als sich die DDR, und damit auch die Parallelgesellschaft auf Hiddensee, auflösen, erleidet Kruso einen Zusammenbruch.

Reflexionen auf das Wesen der Dichtung durchziehen den Roman. Insofern ist *Kruso* ein Buch über die Literatur und das Schreiben. Es sind die kreisenden Bewegungen der Moderne, „das Pendeln zwischen Engagement und Innerlichkeit, zwischen Aufbruch und Rückzug, zwischen Traditionsbruch und Wiederbesinnung“ (Hilbig 1995: 27 f.), die sich in den Bewegungen der Figuren spiegeln. Der Utopiebegriff zieht sich durch die ästhetische Diskussion der Moderne. Ed und Kruso erleben, dass die Dichtung das Denkbare und Machbare und somit das Versprechen einer utopischen Zukunft aufscheinen lässt (siehe Wetzel/Claviez: 146).

Bibliographie

Birnbaum, Antonia (1999): „Die unbestimmte Gleichheit. Jacques Rancières Entwurf einer Ästhetik der Politik.“ In: Joseph Jurt (Hrsg.): *Von Michels Serres bis Julia Kristeva*. Freiburg i. Br., S. 193–209.

Früchtl, Josef (2007): „Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen von Jacques Rancière.“ In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Berlin 55.2, S. 209–219.

Hilbig, Wolfgang (1995): *Abriss der Kritik*, Frankfurt a. M.

Matuschek Stefan (2017): „Muße und Spiel. Schillers Wende von der freien zur befreienden Kunst“. In: Gregor Dobler / Peter Philipp Riedl (Hrsg.): *Muße und Gesellschaft*. Siebeck, S. 229–241.
Pabst, Stephan (2016): *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen.
Rancière, Jacques (1981): *La nuit des prolétaires. Archive du rêve ouvrier*. Paris.
Rancière, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig?* Hrsg. und übersetzt v. Frank Ruda / Jan Völker. Berlin.
Seiler, Lutz (2014): *Kruso. Roman*. Berlin.
Wetzel, Dietmar J. / Claviez, Thomas (2016): *Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden.

Erinnerung und *ethos* im Roman *Der kretische Gast* von Klaus Modick

Eleni Georgopoulou (Thessaloniki)

Klaus Modicks 2003 im Eichborn-Verlag erschienener Roman *Der kretische Gast* greift das marginalisierte Thema der nationalsozialistischen Verbrechen in Griechenland auf und verbindet es mit dem Kontext der deutschen Erinnerungskultur. Auf Ebene der *histoire* verschachtelt er zwei Zeitebenen, – eine, die zur Zeit der Besatzung während des Zweiten Weltkriegs spielt und eine, die in den 70er Jahren angelegt ist –, indem er von den Verbrechen eines deutschen Offiziers während der Besatzungszeit, seinem Verschweigen dieser Verbrechen und dem Aufdecken seiner schuldbeladenden Vergangenheit durch den Sohn berichtet. Eine klassische Konstellation in der Erinnerungsliteratur, bei der Modick jedoch der Versuchung widersteht, „die Geschichten von der verdrängten Vergangenheit und der aufklärenden Gegenwart zu einer Schuld-Sühne-Parabel zu verknüpfen." (Braun 2004: 47). Indem der Autor den Topos der Freundschaft beziehungsweise der Gastfreundschaft zum zentralen Prinzip seines Romans erhebt, eröffnet er eine ethische Perspektive, die nationale Dichotomien, von denen die offizielle Erinnerungspolitik getragen ist, durchbricht. Somit geht es nicht nur um die inszenierten Freundschaftskonstellationen auf Ebene der *histoire*, sondern auch um die über den Roman hinausweisende deutsche Erinnerungskultur, aus der die nationalsozialistischen Verbrechen in Griechenland über Jahre hinweg ausgeklammert worden sind, und die Deutsch-Griechischen Beziehungen, in denen sich Modick mit *ethos* bewegt und in Bewegung bringt.

1. *Die* Lethe *im deutschen Gedächtnis über die nationalsozialistischen Verbrechen in Griechenland*

Im Kontext der Banken- und Finanzkrise seit 2007 trat eine Asymmetrie zwischen den beiden nationalen Erinnerungskulturen Deutschlands und Griechenlands ans Licht. Die öffentliche Diskussion um die Finanzschulden Griechenlands wurde nämlich von griechischer Seite um die Dimension der Reparationsschulden Deutschlands ergänzt, die noch aus dem Zweiten Weltkrieg stammen (Fleischer 2013; Roth/Rübner 2017; MOG 2021). Dies ist auf

ein großes Unverständnis in Deutschland gestoßen, denn von den Verbrechen, die während der nationalsozialistischen Okkupation in Griechenland unter deutscher Führung verübt worden sind, war nichts bekannt (Rondholz 2012). Dazu gehören die Massaker an der Zivilbevölkerung, die Zerstörung ganzer Dörfer, die Deportation der jüdischen Gemeinden Griechenlands und ihre Auslöschung, der Raub von Kunstschätzen, Gütern, vor allem Nahrungsmittel, der eine enorme Hungersnot auslöste, und schließlich das sognannte Zwangsdarlehen (Fleischer 2014; Králová 2016: 46). Diese Verschränkung von Schuld und Schulden, wie es im sprechenden Titel eines Artikels von Sigrid Weigel über diese Zusammenhänge summiert ist (Weigel 2012), zeigt sich nicht nur in der politischen Debatte um Finanz- und Reparationsschulden, sondern auch in der massenmedialen Verhandlung über die sich vor allem in Griechenland abspielende Finanzkrise. Als anschauliches Beispiel sei die ZDF-Sendung „Die Anstalt" vom 30.3.2015 zu nennen, als nach einer satirischen Darstellung der sogenannten „Griechenland-Krise" und dem damit verbundenen „Griechen-Bashing" (Fleischer 2015: 32) der Fokus von den griechischen Finanzschulden auf die marginalisierte Schuld der Deutschen gegenüber den Griechen umschwenkt, die aus dem Zweiten Weltkrieg herrührt. Eingeladen war Argyris Sfountouris, der als Zeuge über das Massaker von Distomo berichtete, das von Deutschen während der Okkupation Griechenlands verübt worden war und auf eine tiefe Betroffenheit bei den Zuschauern gestoßen ist, die noch nie in ihrem Leben von diesem Massaker gehört hatten, bei dem ein ganzes Dorf mit überwiegend älteren Menschen, Kindern und Frauen ausgelöscht worden war (Králová 2016: 57; Redmann 2020).

Dieses Manko im Geschichtswissen hängt offensichtlich mit der gezielten Verschweigestrategie von offizieller Seite zusammen, wie es die beiden Herausgeberinnen Chryssoula Kambas (Germanistin) und Marilisa Mitsou (Gräzistin) in ihrem Band zur Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg in ihrem einleitenden Kapitel über das Auswärtige Amt belegen. Sie beschreiben, wie die höchste Stelle für Auslandspolitik „das Tabu der Befassung mit den Massakern, und selbst ihrer Benennung als Kriegsverbrechen, aufrichtete und an die ihm übergeordneten Staatsrepräsentanten weitergab" (Kambas/Mitsou 2015: 13). In ihrer Studie belegen sie vor allem ihre These vom „offiziellen Vergessenmachenwollen auf deutscher Seite" (Kambas/Mitsou 2015: 16), betonen aber gleichzeitig auch den „Mut einzelner Deutscher, Mauern und geschichtspolitische Hypokrisie zu unterlaufen, um trotz der deutscherseits begangenen schlimmsten Untaten den Überlebenden und Nachfahren praktisch versöhnend entgegenzutreten" (Kambas/Mitsou 2015: 16). Genannt werden zum Beispiel die Göttinger Landtagsabgeordnete der SPD in Hannover, Ehrengard Schramm (1900–1985), und die Mitglieder der „Aktion Sühnezeichen" (Kambas/Mitsou 2015: 13). Auf offizieller Ebene ist jedoch im März 2014 erstmals eine Entschuldigung von deutscher Seite

formuliert worden, als der Bundespräsident Joachim Gauck im Dorf Lyngiades in Epirus für das grausame Massaker um Verzeihung bat. Dort waren am 3. Oktober 1943 in einer sogenannten Sühneaktion 82 Bewohner ermordet und das Dorf niedergebrannt worden (Fleischer 2014). Gegen dieses „deutsche Vergessen“ (Kambas/Mitsou 2015: 10), welches zuerst „ein gewolltes und dann auch ein gewachsenes“ (Kambas/Mitsou 2015: 10; vgl. Kambas/Mitsou 2010) sei, schreiben nun Schriftstellerinnen und Schriftsteller an, die im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen.

2. Das literarische Gedächtnis an die deutsche Okkupation Griechenlands

Die literarischen Werke, die das Thema der deutschen Okkupation Griechenlands aufgreifen, sind rar. In der direkten Nachkriegszeit schreiben zunächst Autoren, die selbst als Soldaten der Wehrmacht in Griechenland waren und ihre eigenen Erfahrungen literarisch verarbeiten. Dazu gehören die DDR-Schriftsteller Franz Fühmann und Erwin Strittmatter, der Österreicher Michael Guttenbrunner und schließlich Walter Höllerer, deren literarische Werke hinsichtlich der Besatzungszeit in Griechenland von der literaturwissenschaftlichen Forschung schon aufgegriffen worden sind (vgl. Kambas 2015b; Karrenbrock 2015; Liersch 2015; Mylona 2015; Riedel 2015; Vöhler 2015). Als bekanntester Autor zum Thema Griechenland in der Zeit der Okkupation gilt Erhart Kästner mit seinen im Auftrag der Wehrmacht entstanden und in immer wieder neuen Auflagen erscheinenden sogenannten „Griechenlandbüchern“, in denen das Land aus einer philhellenischen Haltung heraus zeitlos beschrieben wird. Gleichzeitig gehört er auch zu den umstrittensten, siehe Kästners Charakterisierung als „Arno Breker der Feder“ (Rondholz 2011: 26), denn ihm wird die Ausblendung jeglicher Gewalt und Verbrechen vorgeworfen (Strohmeyer 2006). Dazu addieren sich später Autoren, die nicht mehr aus eigener Erfahrung über die deutsche Besatzung in Griechenland schreiben. Erich Arendt gehört dazu, der selbst nicht in Griechenland stationiert war, doch in den 60er Jahren von seinen Reisen dorthin Impulse aufgriff und das Thema der Verbrechen der Wehrmacht in Griechenland literarisch verarbeitete, so in seinen Essaybänden der 60er Jahre und seinem Lyrikband *Ägäis* (Leipzig 1967). In den 80er Jahren sind es die beiden nunmehr zur zweiten Generation gehörenden Autoren Klaus Hönig und Erasmus Schöfer mit ihren Romanen: Klaus Hönig mit seinem Roman *Die Hochzeit in den Weißen Bergen* von 1984, der ein historisch belegtes Sühne-Verbrechen der Wehrmacht auf Kreta aufgreift – die Auslöschung des Dorfes Kustojeraka –, und Schöfers *Tod in Athen* von 1986, in dem das Thema der deutschen Okkupation während des Zweiten Weltkrieges „eine eher periphere Rolle“ (Fähnders

2015: 467) einnimmt. Zu Beginn der Jahrtausendwende erscheinen dann 2001 die beiden historischen Romane *Lambis, der Geiger* und *Tage auf Kreta* von Herbert Asbeck, die das Thema der Verbrechen an der griechischen Zivilbevölkerung und den griechischen Juden aufgreifen und damit eine Reihe von Romanen einleiten, die sich im neuen Millennium mit dieser marginalisierten historischen Thematik auseinandersetzen. Dazu gehören Klaus Modicks Roman *Der kretische Gast* von 2003, auf den der Roman *Revecca* von 2007 folgt, ein Agentenkomplott, der auf der Insel Leros angesiedelt ist und von Modicks Freund und Kollegen Manfred Dierks verfasst worden ist. Beide Romane greifen die historischen Gegebenheiten in Griechenland sowohl zur Zeit der deutschen Besatzung als auch nach dem Abzug der Wehrmacht auf und thematisieren die von Deutschen begangenen Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs, aber auch den darauffolgenden Bürgerkrieg und seine Nachwehen. Zu den wichtigen Romanen des neuen Jahrtausends seien hier noch verschiedene Kriminalromane genannt: Ronnith Neumanns *Tod auf Korfu* (2008), Ana Vasias *Mitvergangenheit* (2011), Orkun Erteners *Lebt* (2014), Wolfgang Schorlaus *Der große Plan* (2018) und die Romane *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* (2014) von Marlene Streeruwitz sowie Ellen Sandbergs *Die Vergessenen* (2019).[1] Allen diesen Autorinnen und Autoren ist gemeinsam, dass sie die zunächst verschwiegenen und dann in der Erinnerungskultur vergessenen nationalsozialistischen Verbrechen in Griechenland aufgreifen und damit einen verantwortungsvollen Beitrag zur Erinnerungsarbeit leisten, wie es Chryssoula Kambas in ihrer Studie auf den Punkt bringt:

> Dass es literarisches Erinnern deutscher Autoren an die deutsche Okkupation Griechenlands gibt, ist unter anderem ein Zeichen des Einspruchs gegen das konsequent geschichtspolitische Beschweigen dieses Teils der deutschen Geschichte des Zweiten Weltkriegs in der alten und dann insbesondere auch der neuen BRD nach 1989.
>
> (Kambas 2015a: 329)

In Klaus Modicks Roman ist dieses *ethos* nun mit der philosophischen Figur des Gastes und der Gastfreundschaft verwoben, wie es ja auch explizit im Titel formuliert ist.

1 An dieser Stelle kann die Literatur über die deutsche Besatzung in Griechenland nur skizziert werden und es wird keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit gestellt, jedoch soll sie ausführlich in einer Monografie behandelt werden, die in Vorbereitung ist.

3. *Der Roman* Der kretische Gast *und die Figur des Gastes*

Der historische Roman von Klaus Modick ist auf zwei Zeitebenen angesiedelt, die sich kapitelweise abwechseln. Die eine umfasst die Jahre 1943 bis 1945 und spielt auf Kreta mit einer kurzen Station in Ägypten, die andere spielt 1975 auf Kreta mit einem Kapitel, das in Hamburg verortet ist. Der Protagonist der älteren Zeitebene ist Johann Martens, ein Archäologe mit Griechischkenntnissen, der sich mehr durch einen gesunden Menschenverstand auszeichnet als durch nationalsozialistische Ideologie. Er erfüllt seinen Auftrag, auf Kreta Kunstgüter zu lokalisieren, die als Raubgut nach Deutschland gebracht werden sollen, mithilfe des kretischen Fahrers Andreas, der ihm zugeteilt wird. Eine Freundschaft entsteht zwischen den beiden, er verliebt sich in Eleni, die Tochter von Andreas, und fühlt sich zu den Kretern immer mehr hingezogen. An einem Wendepunkt muss er sich entscheiden, ob er seinen kretischen Freunden helfen oder seiner Nation dienen soll, und Johann warnt seine einheimischen Freunde schließlich vor einer bevorstehenden Sühneaktion. Damit hat er aktiv Partei ergriffen und aus Johannes wird Yannis, der in den Widerstand hineingezogen wird und schließlich von dem deutschen Offizier Hollbach verraten und von britischen Alliierten erschossen wird. Die andere Zeitebene wird von dem Sohn Hollbachs, dem Studenten Lukas, getragen, der Nachforschungen über seinen Vater und seine verheimlichte nationalsozialistische Vergangenheit in Griechenland treibt. Er findet Fotografien, die ihn auf eine Spur nach Kreta führen und Lukas klärt schließlich die schuldbeladenen Verstrickungen seines Vaters in den sogenannten Sühneaktionen auf Kreta vor Ort auf. Verzahnt sind die beiden Erzählstränge durch die Vater-Sohn-Beziehung, aber auch durch die aktuelle Biografie von Lukas, denn er verliebt sich dort in die Tochter von Eleni und Johann, alias Yannis, dem Mann, für dessen Tod sein Vater die Verantwortung trägt.

Auf den ersten Blick scheint die Story einer Hollywood-Verfilmung würdig, was auch einen Teil der Rezensionen erklärt, die dem Autor einen Hang zu „Kitsch und Klischee“ (Apel 2003) vorwerfen, doch der Roman geht sehr viel tiefer als die oberflächliche Liebes-, Familien- und Kriegsstory es vorgibt. Die nicht offensichtliche Komplexität des literarischen Textes ist von Kambas in ihrer Studie zu den beiden postmodernen Romanen *Der kretische Gast* und *Revecca* herausgearbeitet worden, indem sie den Fokus auf die „geschichtsvermittelnde Intention“ (Kambas 2015a: 332) beider Texte lenkt. Es geht nämlich vornehmlich darum,

> wie die Autoren die deutsch-nationalsozialistische Bekämpfung des griechischen Widerstands – über, euphemistisch gesprochen, „Sühnemaßnahmen“, das heißt Massaker an Zivilisten oder Geiseln – auffassen und die Kontinuität zum griechischen Bürgerkrieg sehen; und wie sie hier mit dem ‚blinden Fleck‘

> der deutschen Nachkriegsgesellschaft umgehen, die in ungebrochener Antikenliebe die im Land befolgte Besatzungspraxis herunterspielte oder relativierte – verständlich im Vergleich zur Ostfront.
>
> (Kambas 2015a: 332)

Diese Arbeit am deutschen Geschichtsbewusstsein wird nun in Modicks Roman mit dem philosophischen Diskurs über die Gastfreundschaft verwoben. Auf Ebene der *histoire* werden auf den beiden Zeitebenen die jeweiligen Hauptfiguren, Johann Martens und Lukas Hollbach, gastfreundlich von den Kretern aufgenommen. Somit lässt sich der kretische Gast aus dem Titel auf beiden Zeitebenen ansiedeln; sowohl Johann Martens als auch „der junge Hollbach, ein Kind der Studentenrevolution, deren Protest sich gegen die Vätergeneration richtete, wird in diesem Sinne ein ‚kretischer Gast'." (Braun 2004: 47) Doch lässt sich der Topos der Gastfreundschaft im Roman mit Derridas philosophischer Studie „Von der Gastfreundschaft" weiter differenzieren, und zwar sowohl auf Ebene der *histoire* als auch auf Ebene des *discours*, wie noch zu sehen sein wird. Zunächst sei der Blick aber auf die Figurenebene gelenkt.

Zu Beginn des Romans werden von den kretischen Gastgebern gegenüber dem deutschen Archäologen Johann nur die gastlichen Konventionen eingehalten, wie sie sich in den Formen der rituellen Begrüßung und Bewirtung äußern, die – entweder aus Angst oder zum Zweck der Kollaboration – auch anderen deutschen Besatzerfiguren zugesprochen werden. Doch im Verlauf der Handlung entwickelt sich diese Pflicht zu einer wahren Gastfreundschaft, denn schließlich wird Johann vollständig in die kretische Sozialität integriert und verliert somit seinen Status als Fremder. Mit Blick auf Derridas Studie ließe sich formulieren, dass die Freundschaft zwischen den einheimischen Kretern und dem Fremden den Verlauf der durch Gesetzte strukturierten Gastfreundschaft zu der durch das Gesetz definierten absoluten Gastfreundschaft zeichnet. Derrida trifft nämlich die Unterscheidung

> zwischen *dem* Gesetz der Gastfreundschaft, dem unbedingten Gesetz der uneingeschränkten Gastfreundschaft (dem Ankömmling sein ganzes Zuhause und sein Selbst zu geben, ihm sein Eigenes, unser Eigenes zu geben, ohne ihn nach seinem Namen zu fragen, ohne eine Gegenleistung oder die Erfüllung auch nur der geringsten Bedingung zu verlangen) auf der einen und *den* Gesetzen der Gastfreundschaft auf der anderen Seite, jenen stets bedingten und konditionalen Rechten und Pflichten.
>
> (Derrida 2001: 60).

Die Entwicklung dieser Freundschaft, in der aus dem fremden Johann der zu den Einheimischen gehörige Yannis wird, spiegelt auch den Statuswechsel der Gastfreundschaftskategorie wieder, denn Yannis wird schließlich die

uneingeschränkte Gastfreundschaft zugesprochen; er wird gleichberechtigt im Dorf aufgenommen, heiratet Eleni, bekommt eine Wohnstätte – und damit sind Kriterien der absoluten Gastfreundschaft erfüllt.

Diese Entwicklung trifft zum Teil auch auf die Figur des jungen Deutschen Lukas zu, der Mitte der 70er Jahre als Sohn eines ehemaligen Nazis, auf die Insel gelangt, um die Vergangenheit seines Vaters zu erforschen. Auch ihm wird zunächst eine rein rituelle Gastfreundschaft entgegengebracht, die sich am Ende des Romans zur wahren hinbewegt, als Lukas nach der Aufklärung über die Verbrechen seines Vaters von Andreas, dem damaligen Freund und späteren Schwiegervater von Johann und gleichzeitigem Großvater von Sophia, auf die Kaninchenjagd unter Familienangehörigen und Freunden eingeladen wird und zwar als „unser Gast" (453), wie der Roman explizit abschließt und damit eine weitere Stufe der Entwicklung der Lukas-Figur auf der Leiter von der rituellen Gastfreundschaft zur absoluten andeutet.

Ist die Figur des Gastes hier zeitübergreifend angelegt, läßt sich dies in einer Lesart auch als impliziten Verweis auf Modicks Biografie deuten, die von zahlreichen Griechenlandbesuchen gezeichnet ist. Gilt der Gast, wie es Evi Fountoulakis und Boris Previšić in ihrer Studie über die Gastlichkeit herausstellen, „als primäre Figur der Liminalität" (Fountoulakis/Previšić 2014: 22), die sämtliche Dichotomien durchbricht, dann sind es nicht nur die Hauptfiguren des Romans, die Dichotomien überschreiten, sondern auch Klaus Modick selbst mit seinem literarischen Text.

Fountoulakis und Previsic stellen in ihrer Studie über die Gastlichkeit heraus, dass die Erzählung, die zur Unterhaltung des Gastes oder des Gastgebers dargebracht wird, den Charakter einer Gabe besitze (Fountoulakis/Previšić 2014: 20). Diesen Zusammenhang zwischen Erzählung und Gabe möchte ich aufgreifen und meine nun, dass *Der kretische Gast* mehr als Historien-, Familien- und Erinnerungsroman und auch weitreichender als eine Hommage an Kreta ist. Vielmehr bringt Modick mit seinem Roman auch ein Gastgeschenk dar, als Antwort auf die ihm entgegengebrachte Gastfreundschaft bei seinen Griechenlandaufenthalten – ganz nach den Regeln der Gastlichkeit. Bei Derrida wird nämlich im Kontext der Gastfreundschaft von einem „Pakt" gesprochen, „der die Reziprozität des Engagements betonen will: der Fremde hat nicht nur ein Recht, er hat umgekehrt auch Pflichten" (Derrida 2001: 25). Im weiteren Kontext ist die Gastlichkeit mit ethischen Ansprüchen verflochten, weil die Gastfreundschaft nach Derrida „einem Recht, einem Brauch, einem *ethos*, einer *Sittlichkeit* eingeschrieben ist" (Derrida 2001: 25) Somit meine ich, dass dem *Kretischen Gast* strukturell Pflicht, Verantwortung und Ethos innewohnen, denn der Roman bildet einen wichtigen Beitrag, der der vom offiziellen Erinnerungsdiskurs ausgeschlossenen Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen in Griechenland einen literarischen Raum gibt und damit auch die Grenze der persönlichen Sphäre

durchbricht und auf die öffentliche übertritt; ein Anliegen, das Griechenland jahrzehntelang auf der offiziellen politischen Ebene nicht hat durchsetzen können (vgl. Fleischer 2015).

In diesem Kontext von einem beiderseitigen Geben und Nehmen lässt sich der Roman auch als ein Gastgeschenk an den Leser interpretieren. Gilt für die Figur des Gastes, dass er „einen Einbruch in das vermeintlich Bekannte" markiert (Fountoulakis/Previšić 2014: 14), dann lässt sich das Spiel mit dem Gast weiterdenken und Klaus Modick auch als unser aller Gast festlegen, weil der Gast die Macht besitzt, „gleichermaßen das Eigene wie das Andere" (Fountoulakis/Previšić 2014: 15) in Frage zu stellen.

Bibliographie

Apel, Friedmar (2003): „Die Spur der Weine." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (10.11.2003). URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/die-spur-der-weine-1134676.html#void (eingesehen am 29.10.2021).

Braun, Michael (2004): „‚Erinnerung, sprich'. Gelesen". In: *L'opinion politique* 417.3 (August 2004). URL: https://www.kas.de/fr/web/die-politische-meinung/artikel/detail/-/content/-erinnerung-sprich- (eingesehen am 29.10.2021).

Derrida, Jacques (2001): *Von der Gastfreundschaft*. Wien: Passagen.

Fähnders, Walters (2015): Erasmus Schöfers Roman Tod in Athen. In: Kambas / Mitsou (2015), S. 467–479.

Fleischer, Hagen (2013): „Die deutsche Besatzung(spolitik) in Griechenland und ihre ‚Bewältigung' ". Vortrag auf dem Internationalen Symposium Vor- und Gründungsgeschichte der Südosteuropagesellschaft: Kritische Fragen zu Kontexten und Kontinuitäten 16./17. Dezember, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München. URL: https://www.sogde.org/site/assets/files/1386/sog_geschichte_fleischer.pdf (eingesehen am 29.10.2021).

Fleischer, Hagen (2014): „Wenn ihr euch erinnert, können wir vergessen. Deutsche Besatzungszeit." Dossier Deutsch-griechische Beziehungen. Bundeszentrale für politische Bildung. URL: http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/griechenland/177895/deutsche-besatzungszeit (eingesehen am 29.10.2021)

Fleischer, Hagen (2015): „Vergangenheitspolitik und Erinnerung. Die deutsche Okkupation Griechenlands im Gedächtnis beider Länder." In: Kambas/Mitsou (2015) S. 31–54.

Fountoulakis, Evi / Previšić, Boris (2014): „Gesetz, Politik und Erzählung der Gastlichkeit. Einleitung." In: Evi Fountoulakis / Boris Previšić (Hg.): *Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Literatur*. Bielefeld: transcript, S. 7–27.

Kambas, Chryssoula (2015a): „Deutsche Kriegsbesatzung auf Kreta und Leros im postmodernen deutschen Roman." In: Kambas / Mitsou (2015), S. 329–350.

Kambas, Chryssoula (2015b): „Junger Dichter als Soldat. Die Besatzung Griechenlands bei Walter Höllerer und Michael Guttenbrunner." In: Kambas/Mitsou (2015), S. 421–451.

Kambas, Chryssoula / Mitsou, Marilisa (Hg.) (2010): *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*. Köln/ Wien/ Weimar: Böhlau

Kambas, Chryssoula / Mitsou, Marilisa (Hg.) (2015): *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und Deutsche Erinnerungskultur*. Köln/ Wien/ Weimar: Böhlau.

Karrenbrock, Helga (2015): „Erhart Kästners Griechenland." In: Kambas / Mitsou (2015), S. 391–398.

Králová, Katerina (2016): *Das Vermächtnis der Besatzung. Deutsch-griechische Beziehungen seit 1940*. Köln / Wien / Weimar: Böhlau.

Liersch, Werner (2015): „Geleugnete Wahrheit. Erwin Strittmatters Einsatz in der Ägäis und sein Nachkriegsrealismus." In: Kambas / Mitsou (2015), S. 409–419.

Modick, Klaus (2015): *Der kretische Gast*. München / Berlin / Zürich: Piper.

MOG (Memories of the Occupation in Greece), Freie Universität Berlin. URL: https://www.occupation-memories.org/de/Gedenken/Entschaedigungen/index.html (eingesehen am 29.10.2021).

Mylona, Nafsika (2015): „Delphi und der ‚Mythos des Nationalsozialismus'. Politisch-religiöse Implikate in Franz Spundas und Erhart Kästners Ortsbeschreibungen." In: Kambas / Mitsou (2015), S. 399–408.

Redmann, Karsten (2020): „Wie leben nach dem Überleben?" In: *Saiten. Ostschweizer Kulturmagazin*. URL: https://www.saiten.ch/wie-leben-nach-dem-ueberleben/ (eingesehen am 29.10.2021)

Riedel, Volker (2015): „Die deutsche Besatzung Griechenlands im Werk Franz Fühmanns." In: Kambas / Mitsou (2015), S. 373–389.

Rondholz, Eberhard (2011): *Griechenland. Ein Länderportrait*. Links Christoph Verlag: Berlin.

Rondholz, Eberhard (2012): „Blutspur in Hellas. Die lange verdrängten deutschen Kriegsverbrechen im besetzten Griechenland 1941–1944." URL: https://www.labournet.de/wp-content/uploads/2014/03/rondholz.pdf (eingesehen am 29.10.2021)

Roth, Karl Heinz / Rübner, Hartmut (2017): *Reparationsschuld. Hypotheken der deutschen Besatzungsherrschaft in Griechenland und Europa*. Berlin: Metropol.

Strohmeyer, Arn (2006): *Dichter im Waffenrock. Erhart Kästner in Griechenland und auf Kreta 1941 bis 1945.* Mähringen: Balistier.

Vöhler, Martin (2015): „Die Ägäis als Denkraum Erich Arendts." In: Kambas / Mitsou (2015), S. 481–493.

Weigel Sigrid (2012): „Konversionen zwischen Schuld und Schulden." Vortrag vom 08.12.2012. URL: https://www.zfl-berlin.org/zfl-in-bild-und-ton-detail/items/konversionen-zwischen-schuld-und-schulden.html (eingesehen am 09.01.22).

Weigel, Sigrid (2015): „Reparationen für Griechenland. Deutschland sollte sich nicht drücken." In: *Tagesspiegel* (07.04.2015). URL: http://www.tagesspiegel.de/wissen/reparationen-fuer-griechenland-deutschland-sollte-sich-nicht-druecken/11599944.html (eingesehen am 29.10.2021)

Robert Menasses „Schweinische Parallelaktion". Die Europäische Union in *Die Hauptstadt*

Sonja E. Klocke (Madison, USA)

„Da läuft ein Schwein!" So eröffnet Robert Menasse seinen mit dem Deutschen Buchpreis 2017 ausgezeichneten „große[n] Roman zur europäischen Union" (Multhammer 2019: 59). Und Menasses Schwein durchquert mit Brüssel nicht nur das politische Zentrum Europas, es durchzieht auch den gesamten spannenden, oft in sarkastischem Ton verfassten „Institutionenroman" (Johann/Rössler 2019: 187). Es taucht auf, wenn Beamt_innen der Europäischen Kommission egoistisch ihre Karrieren vorantreiben, wenn Mitglieder des Europäischen Rats nationalstaatliche Interessen verfolgen und somit transnationale europäische Anstrengungen konterkarieren, aber auch, um in den Untiefen der europäischen Geschichte zu wühlen. Nach Aussage des Autors im Gespräch mit Eckhard Roelcke im Deutschlandradio Kultur „universale Metapher" (Roelcke/Menasse 2017), steht das Schwein Pate, wenn menschliche Akteure – wahlweise als Glücksschweine, Drecksauen, Nazischwein oder Schweinchen schlau inszeniert – handeln und verhandeln. Diese Konstellation dient Menasse als Plattform, auf der er seine Liebe für die Idee eines transnationalen Europas und seine Kritik an den Institutionen entfaltet.

Insbesondere in der Beschreibung der Planung einer Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* evozierenden, europäischen Parallelaktion des 21. Jahrhunderts verdeutlicht sich die Idee Martha C. Nussbaums, dass vornehmlich die Romanform geeignet ist, sich in die Situation unterschiedlicher Akteur_innen zu versetzen und – im Wissen um deren Vorgeschichte, darauf legt Menasse großen Wert – sich deren Erfahrungen zu eigen zu machen, um politisches Handeln verstehen zu können (Nussbaum 1995: 5–7). Und so widme ich mich hier der von Menasse hervorgehobenen menschlichen Dimension, die allem politischen Handeln genau wie den Institutionen der Europäischen Union zugrunde liegt: sie alle sind von Menschen getragen und werden folglich von deren Ehrgeiz, Egoismus, aber auch Altruismus und Engagement für das große Projekt bestimmt. Die Folgen werden sichtbar in europäischen Politintrigen und Liebesgeschichten, und sie führen nicht nur zu Konflikten unter Individuen und deren Motivationen, sondern auch zwischen den verschiedenen Institutionen.

1. Groteske en miniature: Das Brüsseler Schwein als Conférencier

Das oft, aber nicht immer satirisch anmutende Schwein spielt eine zentrale Rolle im Roman. So ist es beispielsweise der einzige Zeuge eines für die Handlung relevanten Mordes. Gleichzeitig verbindet es – mit Ausnahme des ehrenhaften Kommissars Émile Brunfaut – sämtliche Protagonist_innen bereits im Prolog, denn alle erblicken den für die Großstadt ungewöhnlichen Vierbeiner fast zeitgleich auf dem Vieux Marché aux Grains im Brüsseler Stadtteil Sainte-Catherine:[1] der Holocaustüberlebende David de Vriend sieht das Schwein vom Fenster seines Wohnzimmers aus, als er dieses „öffnete, um noch ein letztes Mal den Blick über den Platz schweifen zu lassen, bevor er diese Wohnung für immer verließ" (9), um in ein Seniorenheim überzusiedeln; Kai-Uwe Frigge, deutscher Büroleiter in der mächtigen Generaldirektion ‚Handel', wird mit dem Borstentier konfrontiert, als er im Taxi zu seiner Geliebten Fenia Xenopoulou unterwegs ist und es dem Fahrer „fast in den Wagen [läuft]" (10); Xenopoulou, die aus Zypern stammende Direktionsleiterin in der machtlosen Generaldirektion ‚Kultur', welche sie schnellstmöglich wieder verlassen möchte, um ihre Karriere nicht zu gefährden, bekommt das „verdreckte[], aber eindeutig rosa Hausschwein, das etwas Irres hatte, etwas Bedrohliches" (11), vom Restaurant Menelas aus zu Gesicht; Ryzsard Oswiecki, dem aus dem Hotel ‚Atlas' fliehenden Mörder, der sich als von der „älteste[n] römisch-katholische[n] Diözese Polens" (308) aus gesteuerter „Gotteskrieger" (370) und Teil eines transnational agierenden, von der Kirche unterhaltenen „Todesschwadron[s]" (370) entpuppt, das mit der NATO und diversen Geheimdiensten „im rechtsfreien Raum" (370) kooperiert, um „mutmaßliche Terroristen oder so genannte Hassprediger einfach ab[zu]knall[en]" (370), verhilft das Tier zur Flucht, denn „[d]ie Passanten [. . .] sahen dem Schwein nach und nicht dem Mann mit der Kapuze" (12); Martin Susman, Referent in der Generaldirektion ‚Kultur', Sohn eines Schweinebauern und Bruder eines Schweinelobbyisten, der den Hof des Vaters zum „größten österreichischen Schweineproduktionsbetrieb" (70) ausgebaut hat, weswegen er sich gelegentlich als „Präsident der European Pig Producers" in Brüssel aufhält (75), „traute seinen Augen nicht", als er „ein frei laufendes Schwein" durch das Fenster seiner Wohnung auszumachen glaubt (12); und schließlich zeigt sich das Schwein auch Professor Alois Erhart, einem kürzlich emeritierten Professor für Volkswirtschaft aus Wien und Mitglied eines Think Tanks in Brüssel, als er dem Muslim Gouda Mustafa aufhilft, der bei dem Versuch

1 Im Folgenden werden Zitate aus Robert Menasses *Die Hauptstadt* (vgl. Literaturverzeichnis) unter Angabe der Seitenzahl in Klammern im Fließtext belegt. Hier 9.

gestürzt war, der „Berührung [. . .] mit dem unreinen Tier, durch die er sich beschmutzt fühlte“ (13), auszuweichen.

Das Schwein führt somit die verschiedenen, in der inoffiziellen Hauptstadt Europas agierenden Hauptakteur_innen zusammen. Gleichzeitig dient es nicht zuletzt aufgrund des eindeutigen Hinweises auf seine Positur, – „es stand da mit gesenktem Kopf, in der Haltung eines Stiers, bevor er zum Angriff übergeht“ (12) – als groteske Reminiszenz an den göttlichen Stier aus dem antiken Europamythos (vgl. Seeba 2018: 127). Das so ironisierte, zentrale neu-europäische Tier zeigt durch die Verbindung der Protagonist_innen auch bereits einleitend an, in welchen parallel angelegten Handlungssträngen es im Verlauf des Romans den historischen Dreck Europas aufwirbeln wird: im Krimielement des Romans um den rätselhaften Mord im Hotel ‚Atlas‘; in der sogenannten „Schweinerei“ bzw. im „Krieg der Schweine“ (128), in dem das Schwein als Protagonist fungiert, wenn Schweinebauern, vertreten durch den Lobbyisten Florian Susman, sich mit dem Regulierungswahn der EU auseinandersetzen, wodurch exemplarisch die absurden Konsequenzen des grenzenlosen Subventionssystems der EU dargestellt werden; in der Geschichte um Professor Erhart und den Think Tank „New Pact for Europe“ (295), die genauso wie die im Zentrum des Romans stehende Planung des gebührend zu feiernden 50. Geburtstags der Europäischen Kommission, des „Big Jubilee Projects“ (56), auch mit der persönlichen und höchst tragischen Geschichte des Holocaustüberlebenden David de Vriend verbunden ist.

2. Das ‚Big Jubilee Project‘

„[F]est etablierte politische Institutionen und die *trans*-nationale Ordnung der EU“ (Johann/Rössler 2019: 188) hervorhebend, soll das Jubiläum, unzweifelhaft auch die heutige Eventkultur ironisierend, zu einem politischen Großereignis stilisiert werden, das in Konkurrenz zu nationalstaatlichen Aktivitäten als Paukenschlag in die Geschichte eingehen soll. Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* bildet, das haben sowohl Lena Wetenkamp (Wetenkamp 2019: 216), die dabei zwar die „Vorbildfunktion [. . . der] Transnationalität des Habsburgerreichs für die Gegenwart“ bei Menasse betont, gleichzeitig jedoch auch auf die Kritik an solchen Narrativen aus postkolonialer Perspektive verweist (Wetenkamp 2019: 217 f.), als auch Chi-Yong Sin und Marc Chraplak in ihren Analysen von Menasses Roman als „*Der Mann ohne Eigenschaften* 2.0“ (Sin/Chraplak 2020) dargelegt, einen zentralen Intertext: nicht nur, weil Musils Roman angeblich das Lieblingsbuch des Kommissionspräsidenten in *Die Hauptstadt* ist, sondern auch, weil im ‚Big Jubilee Project‘ Musils „Parallelaktion“ (Musil [1937] 1952: 87) anklingt und es in beiden Fällen um

die Suche nach einer verbindenden Idee geht. So wie Diotima im *Mann ohne Eigenschaften* von „ganz großen gemeinsamen Ideen“ und der „erlösenden Kraft“ (Musil [1937] 1952: 179) spricht, die von solch bedeutenden Veranstaltungen ausgeht, bekräftigt Fenia Xenopoulou bei Menasse: „Wir suchen eine *Idee*, die wir ins Zentrum unserer Jubiläumsfeier stellen können, ja müssen. [. . .] Wie können wir erreichen, dass die Menschen merken [. . .], [d]ass es etwas gibt, das uns verbindet“ (182–183; Hervorhebung SK). Und so machen sich einige der porträtierten EU-Beamt_innen auf, eine große Erzählung, geradezu ein Gründungsnarrativ ausfindig zu machen, das der Legitimierung der EU dienen kann (vgl. Multhammer 2019: 62).

Doch Ausgangspunkt des Plans einer Feier ist nicht Idealismus, sondern das Vorhaben der in der Direktion für Kommunikation ansässigen Mrs. Atkinson, das in der Öffentlichkeit vorherrschende, zunehmend katastrophalere Image der EU-Kommission aufzupolieren. Fenia Xenopoulou, die im ‚Jubilee Project‘ vor allem eine Chance wittert, ihre Karriere voranzubringen und sich selbst aus der machtlosen Kulturdirektion herauszumanövrieren, reißt das Projekt an sich – und beauftragt mit der Planung ausgerechnet den aus einer Schweinezucht stammenden Österreicher Martin Susman, der nach einem offiziellen Besuch in Auschwitz auf die als Affront gegen alle Nationalinteressen aufgefasste Idee kommt, Auschwitz beziehungsweise einige der wenigen noch lebenden Überlebenden des Holocaust ins Zentrum der Feierlichkeiten zu stellen, um so auf die Bedeutung der Shoa für die Geschichte und Identität der EU aufmerksam zu machen. Nachdem Mrs. Atkinson den ihr von Fenia Xenopoulou unterbreiteten Einfall abgesegnet hat, wird eine „Inter-Service-Consultation“ (268) der unterschiedlichen Generaldirektionen der Kommission für das ‚Jubilee Project‘ eingesetzt, die zunächst problemlos funktioniert. Man ist sich einig: die supranationale EU soll erkennbar werden als Gegenentwurf zu Rassismus und Nationalismus, die „zu Auschwitz geführt [hatten und] sich nie mehr wiederholen [durften]“ (395).

Doch das große Projekt scheitert am Ende auch am Eigeninteresse Xenia Xenopoulous, die – besessen davon, dem ungeliebten Kultursektor entkommen zu wollen, indem sie „sichtbar bleib[t] und immer wieder auff[ällt]“ (179) – die Pläne frühzeitig Graf Romolo Strozzi, dem Nachkommen einer alten, politisch engagierten Florentiner Patrizierfamilie und Kabinettschef des Kommissionspräsidenten vorstellt; doch primär scheitert es an unterschiedlichen nationalstaatlichen Interessen insbesondere kleinerer EU Staaten, denn Fenia hat sich das Einverständnis abringen lassen, „die Mitgliedstaaten [also Rat und Parlament] in das Projekt ein[zu]binden“ (286). Was folgt, ist das Ende der Parallelaktion 2.0. So beschließt etwa Attila Hidegkuttis, Protokollchef des Ratspräsidenten der EU, sofort, dass „dieses Pró-ject nie-der-[zu]métzeln [ist], bevor Licht der Öffentlichkeit es erblickt“ (330). Der Roman unterstreicht die vielbeklagte interessenbasierte Lähmung der EU mit den Worten: „Statt

an einem Strang wurde nun an einem Knäuel von Fäden gezogen, maßgeblich wurden viele Interessen, statt das gemeinsame Interesse“ (286–287). Neben diversen geschichtsvergessenen Alternativvorschlägen, die nun das Licht der Welt erblicken, sticht die von Polen vorgebrachte Proposition, statt Juden doch den Sport in den Mittelpunkt zu stellen, als mit Abstand skandalöseste in den Vordergrund – und führt bei Fenia nicht zuletzt deshalb zur Verzweiflung, weil sie weiß, dass die „nationalen populistischen Parteien [. . .] ein Klacks [waren] im Vergleich zum Nationalismus der Sportverbände der Mitgliedstaaten“ (413). Besser kann „die stetig schwindende Selbstverständlichkeit einer Erinnerung an die Shoa [. . . verschränkt mit dem] Unvermögen, die Gegenwart und Zukunft Europas transnational zu denken“ (Johann/Rössler 2019: 188) nicht auf den Punkt gebracht werden.

3. Das Ende einer Epoche

Diese durch Fenia Xenopoulous Karrierewünsche motivierte, wenn auch im Endeffekt desavouierte Planung wird mit Ausschnitten aus dem Leben David de Vriends kontrastiert, die jeden Sarkasmus entbehren. Die Leser_innen erfahren durch im Alter verstärkt hervortretende Traumata von den Gedanken und Erinnerungen des Holocaustüberlebenden. Sein Umzug in ein Altersheim erschwert es nicht nur der Kommission, ihn für die Feierlichkeiten als „Symbolfigur“ (188) ausfindig zu machen, sondern insbesondere ihm selbst, sich in seiner Umgebung zurechtzufinden. Die Anzeichen seiner Desorientierung in einer Welt, die sich für seine Vergangenheit zunehmend weniger interessiert, werden kontrastiert mit den Plänen der Kommission, genau diese Vergangenheit für ihre eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. In dieser Konstellation offenbart sich ein Generationenkonflikt, der nicht zuletzt durch Professor Alois Erhart zugespitzt wird. Als Kind eines Vaters, der „bereits vor der Annexion Österreichs NSDAP-Mitglied geworden“ (396) und an der Ermordung von Juden in Polen beteiligt war, geboren gegen Ende des zweiten Weltkriegs, setzt sich der Wiener Professor für Volkswirtschaft mit dem Holocaust und der jüngeren Geschichte auseinander. Als Mitglied des „‚New Pact for Europe‘-Think-Tanks“ (295) ist er damit beauftragt, für die EU-Kommission Pläne für die Zukunft der EU zu erarbeiten. Wenngleich er erkennt, dass sein Glaube, „er könne [. . .] durch kontinuierliche Mitarbeit in dieser Advisory Group [. . .] Einfluss auf die politischen Eliten bekommen und etwas bewegen“ (300), naiv war, akzentuiert er den Holocaust als Fundament der EU und europäischer Geschichte in seiner „Key Note“, die er beim zweiten – und für ihn letzten – Treffen des ‚Think Tanks‘ hält. Mit Verweis auf die bevorstehenden Feierlichkeiten zum 50. Geburtstag der EU-Kommission fordert er „als

starkes Symbol für den Zusammenhalt“ (392), dass die „Europäische Union [. . .] eine Hauptstadt bauen“ und „sich eine neue, eine geplante, eine ideale Hauptstadt schenken [muss]“ (393): „in Auschwitz [. . .] als Stadt der Zukunft“, das ist „zugleich die Stadt, die nie vergessen kann. ‚Nie wieder Auschwitz‘ ist das Fundament, auf dem das Europäische Einigungswerk errichtet wurde. Zugleich ist es ein Versprechen für die Zukunft.“ (394)

Diese Forderung, ausgerechnet den Ort, der sinnbildlich für die Shoa steht, zur Hauptstadt einer EU zu machen, die sich als „nachnationale Demokratie“ (389) versteht, die „aus dem Europa konkurrierender Kollektive ein Europa souveräner, gleichberechtigter Bürger machen“ will (392), stellt nun einen wahren Paukenschlag dar. Narratologisch präsentiert dieser sich auch als erzählerischer Schachzug, auf den der Roman durch diverse, auf circa einhundert Seiten gestreckte Andeutungen geschickt zuarbeitet, die den „radikalen“ (301), „völlig verrückten“ Charakter des Vorschlags erwähnen (385–395) und eine überraschende Bedeutung des Romantitels *Die Hauptstadt* erkennen lassen. Doch Erharts Plan verfolgt keine instrumentellen Ziele. Er weiß, dass er „pathetisch“ (314) ist und „fühlte sich wie aus der Zeit gefallen“ (314). Anders als für die Mehrheit seiner überwiegend jüngeren Kolleg_innen in der Advisory Group und für die EU Beamt_innen und Politiker_innen, die sich allesamt wenig für die Geschichte des 20. Jahrhunderts interessieren, stehen für ihn historische und ethische Fragen im Vordergrund – gerade aufgrund der Tatsache, dass er der Generation angehört, für die nach der Katastrophe des Nationalsozialismus der Konsens der Gründer_innen der EU, dass nämlich nur die zunehmende Integration Europas erneuten Nationalismus, Rassismus und militärische Auseinandersetzungen verhindern könne, einen geradezu kategorischen Imperativ darstellt. In dieser in den unterschiedlichen Generationen verankerten Diskrepanz zeigt der Roman gleichzeitig, wie weit die EU sich von ihren eigenen Gründungssätzen entfernt hat: der Konsens darüber, dass die Shoa als wesentlicher Pfeiler für die Gründung der EU anzusehen ist, kann nicht mehr vorausgesetzt werden. Am Ende scheitert Professor Erhart in der Advisory Group genau wie Martin Susman mit seiner Idee für das ‚Jubilee Project‘, mit der er betonen wollte, dass „die Kommission nicht bloß ‚Hüterin der Verträge der Union‘ sei [. . .], sondern vor allem auch die Hüterin des größeren und umfassenderen Schwurs, dass sich ein europäischer Zivilisationsbruch wie Auschwitz nie wieder ereignen würde. Diese ‚Ewigkeitsklausel‘ [. . .] müsse als das eigentliche Herz der Kommission vermittelt werden, denn sie mache die Kommission [. . .] ‚zu einer moralischen Instanz‘ “ (265–266).

David de Vriend und Professor Alois Erhart, Vertreter von Holocaustopfern und Nachkommen der Täter_innen, treffen sich nur selten, kurz und zufällig im Romanverlauf, bezeichnenderweise auf einem unweit von David de Vriends Altersheim gelegenen Friedhof. Dass dieser über einen Soldatenfriedhof verfügt, auf dem die auf den Schlachtfeldern Europas Gefallenen

nach Nationalität getrennt liegen, vereint nur in der Behauptung, sie alle seien „für das Vaterland [gestorben]. Mort pour la patrie, for the glory of the nation, slachtoffers van den plicht“ (87), akzentuiert die Fadaise von Krieg und Nationalismus. Da das Schwein auch hier den Boden mit Klauen und Rüssel aufwühlt (vgl. Seeba 2018: 127) und somit den (historischen) Dreck nach oben befördert, hebt der Ort auch die Notwendigkeit hervor, die nur oberflächlich begrabene europäische Vergangenheit genauer zu analysieren. Dass „das Friedhofsportal [aus der Distanz] eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tor von Birkenau hatte“ (103), erstaunt dann kaum noch. Für David de Vriend, der für seine Familienmitglieder nur „Gräber in der Luft“ kennt und „[k]einen Ort [hat], den man besuchen, den man pflegen, wo man einen Stein hinlegen konnte“ (85), ist der Friedhof sowohl „ein Versprechen von Zivilisation“ (85) als auch der Ort seines „Auslauf[s]“ (304). Gleichzeitig verleiht die Stätte dieser zufälligen Zusammenkünfte von David de Vriend und Alois Erhart ihrer Zugehörigkeit zur gleichen Generation Nachdruck. In einem Roman, der die Verhinderung von Krieg und Holocaust als politische und ethische Imperative der Gegenwart betont, ergänzen sie sich grundlegend (vgl. Eigler 2020: 286). Das im Roman wiederholt hervortretende Bewusstsein von David de Vriend und Alois Erhart, aus Familien zu stammen, deren Mitglieder als Opfer bzw. Täter_innen unabdinglich in die Verbrechen des NS-Regimes verstrickt sind, wird deutlich mit dem fehlenden Interesse der Mehrheit der EU-Politiker_innen und -Beamt_innen kontrastiert, sich mit dem Horror des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen.

Dass ausgerechnet diese beiden Männer Opfer des islamistischen Bombenattentats in der Metrostation Maelbeeck 2016 werden, lässt den Roman desparat enden. Narratologisch wird auf dieses tragische Ende mit einem Countdown der Minuten bis zur Explosion zugearbeitet: Fenia Xenopoulou, Unterstützerin des Plans, Auschwitz ins Zentrum des Jubilee Projects zu stellen, bleiben bei Ankunft in der Metrostation „sechs Minuten“ bis zu ihrem Tod (428); Martin Susman, Vater der Idee für das Projekt, bleiben „noch vier Minuten“ (443); Alois Erhart, dem einzigen Mitglied des ‚Think Tanks‘, das auf die Gründungsgrundsätze der EU insistiert, zeigt die Anzeigetafel „[n]och zwei Minuten“ (447); und David de Vriend, dem letzten Zeitzeugen der Shoa, verbleibt „[n]och eine Minute“, bis auch ihn die Bombe zerfetzen wird (451). Danach erscheint eine Katharsis durch eine Jubiläumsveranstaltung, bei der „Demente und Tote auftreten“ und so „Schrecken und Mitleid erregen und vielleicht Reinigung bewirken“ (441), wie Martin Susman dies noch kurz vor seinem gewaltsamen Tod imaginiert hatte, unmöglich. Dies gilt nicht zuletzt deshalb, weil neben den „Überlebenden der Vernichtungslager“ eben auch „die Vertreter der Gründergeneration der Europäischen Kommission, die daran erinnerten, dass es [. . .] um die Entwicklung einer supranationalen Institution zur Überwindung des Nationalismus, letztlich der Nationen

[ging]“ (440), entweder „a) tot. b) dement. c) nicht dement, nicht reisefähig“ (440) sind. Deutlicher kann nicht werden, dass Josephine, eine Mitarbeiterin in David de Vries Altersheim, vermutlich Recht behält, wenn sie das von der Kommission organisierte Begräbnis ihres Patienten als „[d]as stille Begräbnis einer Epoche“ interpretiert (452), denn nach dieser Bestattung existiert niemand mehr, der die der Gründung der Europäischen Union zugrundeliegenden moralischen Werte verkörpern könnte.

4. Abschluss: Das Verschwinden des Schweins

Abschließend soll nochmals auf das Schwein rekurriert werden. Nachdem es an immer neuen Orten in Brüssel, unscharf auf Überwachungskameras und auf im Internet kursierenden Handyfotos, gesichtet wurde, avanciert das schließlich Professoren beschäftigende Tier zum „Medienstar“ (172). Die Gratiszeitung *Metro* veröffentlicht eine von Professor van der Koot verfasste Serie zum Thema „Das Schwein als universelle Metapher“, in welcher dieser hervorhebt, dass das Schwein „das einzige Tier [sei], das als Metapher die ganze Breite menschlicher Empfindungen und ideologischer Weltbilder abdeckte, vom Glücksschwein bis zur Drecksau, von [. . .] ‚Judensau‘ [. . . bis] ‚Nazischwein‘, [. . .] das verbotene Schwein in den Religionen und die geliebten Schweinchen Babe, Piggy und Schweinchen Schlau“ (320). Das Schwein verbindet somit alle in Europa lebenden und agierenden Menschen, Mitglieder der EU- Kommission genau wie Holocaustüberlebende und Muslim_innen. Doch als die Kampagne der Gratiszeitung *Metro*, „Brüssel sucht einen Namen für sein Schwein“ (458), eingestellt werden muss, nachdem die zunächst favorisierten Vorschläge „Miss Piggy, Madame Cochon, Schweinchen Schlau“ (458) von einer Flut von Nennungen des Namen „Mohamed“, überlegt „mit Tausenden Likes“ (459), abgewählt werden, deutet sich das Ende einer in der Metapher des Schweins angelegten Idee der europäischen Einheit in der Vielfalt an. Die offensichtlich organisierte, eindeutig muslimfeindliche Aktion, die – durch die Verbindung des Namen „Mohamed“ mit einem Schwein – auch an den antisemitischen Terminus „Judensau“ erinnert (vgl. Seeba 2018: 132), korrespondiert mit dem Umstand, dass das inzwischen berühmte Brüsseler Borstentier zuletzt „[s]purlos verschwunden“ (459) ist. Somit steht am Ende nicht nur die „Vertuschung des Mordfalls, der als blindes Motiv aus dem Handlungsstrang verschwindet“ (Seeba 2018: 131), sondern auch das Abtreten des um das Aufwühlen von historischem Unrat bemühten Schweins für „die Verdrängung von Auschwitz“ (Seeba 2018: 131). Begreifen wir die EU-Kommission als eigentliche Protagonistin dieses Institutionenromans, so muss man feststellen, dass diese zumindest vorläufig an der

Integration vielfältiger Stimmen und Glaubensbekenntnisse und am Überwinden von Nationalismus und Rassismus gescheitert ist, also genau an jenen Werten, die der Gründungsidee der EU entsprechen. Was weiter (oder wieder) besteht, ist die mehr oder weniger unterschwellige Gefährdung durch neue und alte Formen von Diskriminierung und Chauvinismus, gerade weil der Kontinent sich seiner Vergangenheit nicht mehr bewusst sein will.

Bibliographie

Eigler, Friederike (2020): „European Cultural Memory: The European House of History and Recent Novels by Jenny Erpenbeck and Robert Menasse." In: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 51.3–4, S. 281–301.

Johann, Wolfgang / Rössler, Reto (2019): „Transformationen von Debatten- und Erinnerungskultur. Identität, ‚Vergangenheitsbewältigung' und der ‚europäische' Institutionenroman. Ein kooperativer Kommentar nach dem ‚Ende der Theorie.' " In: Wolfgang Johann / Iulia Patrut / Reto Rössler (Hrsg.): *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne*. Bielefeld, S. 175–201.

Musil, Robert (1952): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg [1937].

Menasse, Robert (2017): *Die Hauptstadt*. Berlin.

Multhammer, Michael (2019): „Die EU als Weltgeist zu Pferde. Anmerkungen zur Poetik von Robert Menasses Roman *Die Hauptstadt*." In: *Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 41, S. 59–71.

Nussbaum, Martha C. (1995): *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. The Alexander Rosenthal Lectures. Northwestern University Law School. Boston.

Roelcke, Eckhard / Menasse, Robert (2017): „Brüssel ist faszinierender, als es selbst weiß". Robert Menasse im Gespräch mit Eckhard Roelcke. Deutschlandfunk Kultur (09.10.2017). URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutscher-buchpreis-fuer-robert-menasse-bruessel-ist-100.html [abgerufen 02.06.2018].

Seeba, Hinrich C. (2018): „Das moralische Gewissen Europas." In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9.1, S. 119–136.

Sin, Chi-Yong / Chraplak, Marc (2020): „Robert Menasses EU Roman ‚Die Hauptstadt' (2017) als ‚Der Mann ohne Eigenschaften' 2.0." In: *Weimarer Beiträge* 66.1, S. 98–112.

Wetenkamp, Lena (2019): „Kakanien und Habsburg als Zukunftsmodell Europas? Zur Aktualisierung und Funktionalisierung eines Mythos bei Ilma Rakusa und Robert Menasse." In: Wolfgang Johann/Iulia Patrut/Reto Rössler (Hrsg.): *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne*. Bielefeld, S. 203–221.

Brüssel, Rue Joseph II. Robert Menasses Europäizität

Stephan Braese (Aachen)

Im Jahre 1841 deponierte Johann Nestroy die folgende bemerkenswerte Einsicht in einem seiner damals vielgesehenen Lustspiele: „die edelste Nation unter allen Nationen“, so äußert eine der Figuren sehr beiläufig in einem Dialog, „ist die Resignation“ (Nestroy 1998: 29). Die Zurückhaltung gegenüber dem Konzept der Nation, erst recht gegenüber jeder Form des Nationalismus, bildete bekanntlich eine charakteristische, wenn auch im Verlauf des 19. Jahrhunderts zusehends erbittert umkämpfte Kennung des österreich-ungarischen Vielvölkerreiches, ein Attribut, dem sich Nestroys Figur hier hintersinnig anschließt. Die Bedeutung der spezifisch österreichischen Geschichte für Robert Menasses Europa-Konzeption ist erst kürzlich wieder vermerkt worden: Menasses Würdigung der josephinischen Beamten rief in Paul Michael Lützelers kritischer Sichtung der „neueren Europa-Thesen“ des österreichischen Schriftstellers beträchtliche Skepsis hervor (Lützeler 2020: 18 f.); Hinrich C. Seeba wies auf Bezüge von Menasses Werk, insbesondere seines Romans *Die Hauptstadt*, zur Positionierung des „österreichischen Europäer[s]“ Stefan Zweig (Seeba 2018: 119).

Im 2012 erschienenen *Europäischen Landboten* hat Menasse die Überlegung abgewogen, ob die von ihm in Brüssel angetroffenen Beamten der Europäischen Union „vielleicht [. . .] die 2.0-Version der josephinischen Bürokratie [seien], die als multinationale in gewissem Sinn als Vorläufer der heutigen europäischen Verwaltung gelten kann. Bei aller Kritik an der Habsburgermonarchie und bei allem Mißtrauen gegenüber ihrer späteren Verklärung,“ so Menasse weiter, „die Meriten des Josephinismus und der habsburgischen Bürokratie sind bis heute, fast hundert Jahre nach Untergang des Vielvölkerstaates, auch noch in den ehemaligen Kronländern nachweisbar.“ (Menasse 2015: 23)

Zwei Jahre später schreibt Menasse den historischen Bezug seiner Europa-Konzeption auf das Vielvölkerreich mit Nachdruck aus. Anlässlich des Kulturfests Emsiana in Hohenems betont er, dass er „nie ein Nostalgiker des Habsburgerreiches gewesen“ (Menasse 2014: 11) sei, um dann festzustellen: „Die Habsburgermonarchie erscheint [. . .] als Vorläufer und geradezu als Modell der heutigen Europäischen Gemeinschaft“; er betont ihre Multiethnizität, ihren transnationalen Charakter sowie ihre religiöse Toleranz – in deren Entfaltung den Toleranzpatenten Josephs II. eine herausragende Rolle

zukommt – und erinnert daran, dass der auch „heute [. . .] völlig kritiklos mit dem Habsburgerreich assoziierte […] Begriff ‚Völkerkerker' [. . .] ein Kampfbegriff der Nationalisten gewesen" (Menasse 2014: 12) sei.

Die hinsichtlich der historischen Grundierung von Menasses Europa-Konzeption paradigmatische Pointierung erhält seine Hohenemser Rede jedoch dort, wo er den Blick auf das Vielvölkerreich in die Perspektive explizit *jüdischer* Erfahrungen rückt:

> Das Habsburgerreich war kein Paradies für Juden. Aber das Habsburgerreich und die Juden hatten einen gemeinsamen Feind: den Nationalismus. Als Religionsgemeinschaft anerkannt, waren Juden formal gleichgestellt mit der katholischen Kirche. Unter den Völkern des Vielvölkerreichs, die sich immer aggressiver als Nationen definierten, wurden die Juden als eigenes Volk, als eigene Ethnie angesehen, aber da sie kein Territorium hatten, in dem sie als Bevölkerungsmehrheit Vorrechte beanspruchen und den Anspruch auf einen Nationalstaat stellen konnten, wurden sie, die sich je nach ihrem Lebensort und ihrer Sprache als Deutsche, Tschechen, Ungarn, Polen oder Galizier fühlten und durch ihre Kaisertreue zugleich als Österreicher, als vaterlandslose Gesellen bezeichnet. Das war für sie, die eigentlichen Patrioten der transnationalen Monarchie, immer wieder bedrohlich und demütigend. Allerdings haben die grundrechtlichen Garantien des Reichs bis zum Schluss gehalten, wodurch sowohl orthodoxes jüdisches Leben als auch Assimilation und sozialer Aufstieg möglich waren. Um 1900 kam es zu einem Aufschwung in Wirtschaft, Kultur und Wissenschaften, der wesentlich durch assimilierte Juden befördert wurde. Das transnationale Österreich schien zu einer Heimat der Juden zu werden, der Antisemitismus war rhetorisch, die Lebenschancen und Möglichkeiten aber waren real. Deshalb waren die Juden am Ende auch die letzten, die größten Patrioten des österreichischen Vielvölkerreichs.
>
> (Menasse 2014: 20f.)

Diese spezifische historische Konstellation fasst Menasse in den Worten zusammen: „[. . .] für die Juden, die einzige Ethnie ohne eigenes Territorium, war die Donaumonarchie der schönste Wartesaal bis zur Ankunft des Messias, so sie überhaupt noch daran glaubten." (Menasse 2014: 15)[1]

In Zeilen wie diesen ist nicht etwa nur ein Echo großer österreichisch-jüdischer Autoren wie Joseph Roth oder Stefan Zweig zu vernehmen – sie sind grundiert durch beeindruckende Dokumente der Parteinahme, ja, der Identifikation von Juden mit dem Vielvölkerreich. Zu ihren Protagonisten zählen

1 Während der Rede Menasses in Hohenems (8. Mai 2014) fand im Jüdischen Museum Hohenems (Direktion: Dr. Hanno Loewy) die Ausstellung „Die ersten Europäer. Habsburger und andere Juden – eine Welt vor 1914" statt. Vgl. den Katalog zur Ausstellung (Heimann-Jelinek/Feurstein-Prasser 2014). Menasse schließt sich der Titel-Formel in seiner Rede an.

etwa Adolf Fischhof und Ludwig August Frankl, die sich im März 1848 zu den „verbündeten Völkern Österreichs“ (Frankl 1868: 2) bekannten, oder Joseph Samuel Bloch, der die Ideen Fischhofs weitertrug und engagiert für die „Idee der friedlichen Koexistenz der habsburgischen Völker“ (Le Rider 1994: 102) warb.

Dan Diner hat schließlich auf *objektive* Elemente in den jüdischen Lebenswelten hingewiesen, die ihre Europäizität gleichsam präjudiziert hätten:

> Juden sind eine historisch wie geographisch allgegenwärtige Bevölkerungsgruppe in Europa gewesen, sie sind ein europäisches Volk per se, sozusagen Europäer *avant la lettre*. Was macht ihre Lebenswelten so evident europäisch – und dies im Unterschied zu einer nationalstaatlich imprägnierten Lebensform? Die Antwort liegt auf der Hand: Die Juden waren eine transnationale, eine multilinguale, vorwiegend urbane Bevölkerung, und sie waren – verglichen mit anderen Völkern – außergewöhnlich mobil. [. . .] Ihre Lebenswelten auf dem Kontinent lagen jenseits jener Organisationsform, die in der Regel als Nationalstaat bezeichnet wird. Die jüdischen diasporischen Lebenswelten entsprachen den Strukturen multinationaler Imperien bei weitem mehr als den homogenen und dadurch assimilatorisch geneigten Nationalstaaten, so liberal sie sich auch geben mochten.
>
> (Diner 2006: 261)

Diner versäumt nicht, die Virulenz solcher von ihm als ‚imperial‘ bezeichneten Dispositive – er spricht auch von „imperialen Residuen“ (Diner 2006, s. Titel) – für die Europäische Union herauszustreichen – und zwar mit einer verblüffenden Beobachtung: „Warum und wie ist diese Geschichte verbunden mit dem europäischen Projekt, der europäischen Integration und ihrer Institutionen jenseits des Nationalstaates? Es mag überraschen, aber das Erbe vormoderner Formen und Normen, Institutionen und Identitäten – imperiale Identitäten sozusagen – lässt sich im Zentrum der europäischen Idee nach 1945 ausmachen.“ (Diner 2006: 261) Diner richtet dabei einen Blick auf drei entscheidende Gründerpersönlichkeiten: Konrad Adenauer, den deutschen Kanzler, Robert Schumann, den französischen Außenminister, und Alcide de Gasperi, den italienischen Premierminister:

> Es ist tatsächlich auffällig, dass alle drei Personen offensichtliche Spätankömmlinge hinsichtlich der eigenen Nationalstaaten gewesen waren und dabei der jeweiligen Peripherie ihrer Heimatländer entstammen. Der Rheinländer Adenauer hat seine Vorbehalte gegen den protestantisch eingefärbten Nationalstaat der Deutschen in der Weimarer Republik erkennen lassen [. . .]. Robert Schuman, der französische Außenminister, wurde in Luxemburg geboren, wuchs im deutschen Elsass auf und kämpfte im Ersten Weltkrieg als Hauptmann im deutschen Heer. De Gasperi entstammt dem Trentino, einer Region der italienischen

> Irridenta im Habsburgerreich, und war bis zu dessen Auflösung Abgeordneter im altösterreichischen Reichsrat in Wien. Ganz offensichtlich können diese drei alten Männer als Überbleibsel des 19. Jahrhunderts gesehen werden. Untereinander sprachen sie übrigens Deutsch – Deutsch in seiner Funktion als kosmopolitische Sprache. An der Wiege der europäischen Idee lassen sich also Spuren imperialer Vergangenheiten ausmachen.
>
> (Diner 2006: 261, 262)

Diners Blick markiert nicht nur die „imperialen" Dispositive von Juden in Europa in ihrer vielhundertjährigen Geschichte, sondern schließt, wie jede Perspektive auf die historische Bedeutung der Europäischen Union, die Katastrophe des 20. Jahrhunderts – die zwei Weltkriege und den Holocaust – mit ein. Die Erfahrung politischer Verfolgungsgewalt, die die Existenz von Juden in Europa seit je bestimmte – und die die Parteinahme für das Vielvölkerreich der k.u.k.-Monarchie in einem Europa der Nationalbewegungen wesentlich motivierte –, hatte durch die von Deutschen begangenen Massenverbrechen eine abgründige Radikalisierung erfahren. Zugleich schien der Kampf um die Befreiung von Fremdbestimmungen, die jüdisches Leben kaum weniger lang begleitete, vor neue Herausforderungen gestellt. Es ist diese spezifische Konstellation, die die historische Grundierung von Robert Menasses Europäizität als explizit *österreich-jüdische* – nicht ‚nur' österreichische – erkennbar macht. Sie tritt nicht zuletzt eindrucksvoll zutage in seinem letzten Roman *Die Hauptstadt*, der 2017 erschienen ist.

Österreichisch-jüdische Europäizität, verstanden wie hier skizziert, äußert sich in einem literarischen Werk wie dem Menasses durchaus nicht nur auf der Ebene von expliziten Thematisierungen, Figuren und deren Handlungen, sondern kaum weniger in der Schreibweise selbst. Vivian Liska hat in einer beispielhaft wahrnehmungsgenauen Lektüre von Menasses „Vertreibung aus der Hölle", die „die Frage nach dem Jüdischen" in diesem Roman stellt (Liska 2007, s. Untertitel), wichtige Hinweise darauf gegeben, auf welche Weise sich jüdische Erfahrungen und jüdische Belange im Werk eines deutschsprachigen Autors aus Mitteleuropa zu Beginn des 21. Jahrhunderts äußern können. In ihrem scharfsinnigen Kommentar reagiert sie auf die nur allzu verständliche Abwehrgeste Menasses gegenüber der von ihm als „philosemitisch" bewerteten Frage nach „‚jüdischen Stimmen' " und auf seine Forderungen, keinem „virtuellen Ghetto" zugeordnet zu werden, sondern stattdessen in seiner Stimme die „eines Menschen zu hören, in der das Menschsein seinen Ton trifft". Liska zufolge ergibt die „Frage der Bedingungen, unter denen eine Suche nach jüdischen ‚Besonderheiten' und ‚deutlichen Charakteristika' in Menasses Roman in Anbetracht der Forderungen des Autors" dadurch „rechtmäßigen Sinn", indem sie selbst „jene[m] Ort" zugehört, „an dem diese Frage in ein universell menschliches Anliegen übergeht: in das Bedürfnis, sich von einschränkenden und ausgrenzenden Fremdbestimmungen zu befreien."

(Liska 2007: 134 f.) Dieses Anliegen weist auf nichts Geringeres als einen archimedischen Punkt der Geschichte jüdischer Kultur in Europa: auf die kulturelle Arbeit von Juden und Jüdinnen an einer ‚Universalisierung' ihrer vermeintlich partikularen Erfahrungen. Die Universalisierung muss hier in Anführungsstriche gesetzt werden, handelt es sich doch nicht etwa darum, zahlreiche von Juden und Jüdinnen durchlaufene Erfahrungen in universelle ‚umzugestalten', sondern vielmehr darum, die genuin universelle Qualität dieser Erfahrungen und damit deren *Geltung auch für nichtjüdische Menschen* lediglich *erkennbar* zu machen. Zu den literarischen Mitteln solcher Arbeit gehört „die deutliche Bestrebung, Grenzziehungen und Zugehörigkeiten zu verunsichern". (Liska 2007: 141) Dazu zählt insbesondere die von Liska beobachtete Unterwanderung der „Vorstellungen einer fixierbaren und wesenhaften jüdischen Identität" durch „vielfache Überschreitungen der Abgrenzung zwischen Jüdischem und Nicht-Jüdischem in beide Richtungen". (Liska 2007: 141 f.)

Als die plakativste Gestaltung dieser Aspekte in Menasses *Hauptstadt* darf der Sachverhalt bezeichnet werden, dass zwei österreichische – dezidiert *nicht*-jüdische – Figuren den Versuch unternehmen, eine universelle Erfahrung, die Juden und Jüdinnen erleiden mussten, in ihrer Bedeutung auch für Nichtjuden erkennbar zu machen: die Katastrophe des Holocaust durch zwei spektakuläre politische Akte in die Mitte aktueller europäischer Aufmerksamkeit zu rücken. Dafür stehen Martin Susmans Idee, im Rahmen des geplanten „Big Jubilee Project" „Auschwitz als Geburtsort der Europäischen Kommission" (Menasse 2017:182) zu markieren, und Alois Erharts vor seinem ‚Think Tank' propagierten Vorschlag, „[i]n Auschwitz [. . .] die neue europäische Hauptstadt entstehen" zu lassen, „geplant und errichtet als Stadt der Zukunft, zugleich die Stadt, die nie vergessen kann." (Menasse 2017: 394) Dass die eine der beiden Figuren zwar einen jüdischen Namen trägt, seine Familie dafür eine große Nummer in der europäischen Schweinefleischindustrie ist (und sich aus ihr schließlich mithilfe von EU-Stillegungsprämien zurückziehen wird), gehört zu den eher kleineren ironischen Einsprengseln des Romans. Die biographischen Abrisse seines umfangreichen Personals legen dagegen ohne jede Ironie offen, in wie hohem Maß nahezu jede Familie, jede Herkunft von der abgründigen Gewaltgeschichte des europäischen Kontinents geprägt ist, die als maßgeblich vom Nationalismus bestimmt zur Darstellung kommt.

Ein eindrückliches Beispiel für die hier skizzierte Arbeit an der Universalisierung bildet das im Roman wiederholt aufgenommene Motiv der Tätowierung – einem paradigmatischen Attribut des Holocaust. In dieser gewissermaßen ‚traditionellen' Funktion tritt es zuerst auf als „tätowierte Nummer am Unterarm" (Menasse 2017: 83) des Holocaust-Überlebenden David de Vriend. Auf deren Anblick hin weiß seine Betreuerin, Frau Joséphine, in der Seniorenresidenz, in die de Vriend umgezogen ist, zunächst

nichts zu sagen. Bei einer späteren Begegnung dagegen, als „sie wieder die tätowierte Nummer auf seinem Arm“ sieht, entspinnt sich folgendes kurze Gespräch, das – in all seiner Kürze – zentrale Dispositive nachzeichnet, die bis heute charakteristisch sind für die Begegnung zwischen Zeugen und Nachwelt: Joséphine

> selbst war am meisten davon überrascht, dass sie plötzlich sagte: Auschwitz. – Er nickte. – Er wollte aufstehen. Aber er konnte nicht. Er blieb auf dem Bett sitzen. – Sie dachte, dass sie jetzt zu weit gegangen war. Also ging sie einen Schritt weiter: Wie war das? Wollen Sie erzählen? – Sie spürte ein atemabschnürendes Grauen. Weil sie diese Frage gestellt hatte. – De Vriend saß auf dem Bett, sah sie an, dann sagte er: Wir sind Appell gestanden. Wir sind Appell gestanden. Das war alles.
>
> (Menasse 2017: 326)

Die popkulturelle Bedeutungstransformation, die die Tätowierung bis zu den 2010er Jahren durchlaufen hat, erreicht de Vriend in einem Lokal, als in einem Restaurant ein „[v]ielleicht acht“-jähriges Mädchen von einem Nachbartisch auf ihn zuläuft:

> Bitte, nein! Dachte er. – Cool!, sagte sie und zeigte auf die tätowierte Nummer auf de Vriends Arm. – Ist das echt? – Ja, sagte er und zog sein Sakko an. – Cool!, sagte sie und zeigte ihm ein Klebetattoo auf ihrem Unterarm. – Vier chinesische Schriftzeichen. – Ist aber nicht echt, sagte sie. Ich darf noch nicht echt. – Weißt du, was das heißt?, fragte de Vriend. Nein? Aber es gefällt dir? Ja? – Er tippte auf die Zeichen. – Auf das erste: Alle – Das zweite: Menschen – Das dritte: sind – Das vierte: Schweine . . . Hab mich verlesen, sagte er und tippte – auf das erste: alte – und das vierte: schweigsam.
>
> (Menasse 2017: 384)

Versucht der Überlebende hier das, was seine Tätowierung als ‚Lehre‘ für ihn bereitgehalten hat, im Angesicht einer Generation der Nachgeborenen dergestalt zu modifizieren, dass ihr nicht alle Hoffnung genommen wird, ohne zugleich eine Lüge zu artikulieren, erfährt die Tätowierung in einer anderen Episode des Romans weitere charakteristische Bedeutungsaufladungen. Alois Erhart, „schon gehörig beschwipst“ (Menasse 2017: 261), erkennt in einem roten Fleck an seinem Arm, den er sich bei einem Sturz in seinem Hotelzimmer zugezogen hat, den Umriss Europas und beabsichtigt, sich in einem Tattoo-Studio „12 fünfzackige Sterne“ (Menasse 2017, 262) darauf tätowieren zu lassen – der Tätowierer hingegen lehnt den Auftrag ab. Erhart gibt sich beharrlich:

> Ich sehe in diesem Fleck Europa. Und ich will jetzt die Sterne dazu. Was kostet das? – Nein. Ich mache das nicht. Da sind Blutgefäße verletzt, Kapillaren geplatzt, da steche ich nicht rein, das kann ich nicht kontrollieren. Ich würde das

> nicht anrühren. Und in ein paar Wochen ist das sowieso verschwunden. Dann hätten Sie da Sterne, aber der Grund ist verschwunden, warum – Also keine Sterne für ein verschwindendes Europa? – Sorry, Mann, ich mache das nicht.
> (Menasse 2017: 262f.)

Das erniedrigende, entmenschende Stigma der Lager erscheint hier zunächst gewendet in einen in freier Entscheidung angenommenen Ausweis des Bekenntnisses und der Zugehörigkeit zu einer emphatisch bejahten Gemeinschaft. Doch ihren Grund bildet ein einzig durch Verletzungen definierter Umriss – der zudem in kurzer Zeit wiederum aufgehoben, verschwunden zu sein droht. Ihre Fixierung durch artifiziell hinzugefügte Zeichen, ‚äußerliche' Maßnahmen, könnte „unkontrollierbare" Folgen haben. Diese Einschätzung wirkt sachkundig, autoritativ, keineswegs willkürlich, sondern verantwortungsvoll. Steht die Weigerung für eine Reserve gegenüber entschiedenen, eingreifenden Maßnahmen zur Durchsetzung eines ‚echten Europas' im Sinne von Martin Susman und Alois Erhart? Zumindest steht sie dafür, dass die Verfügbarkeit, die Verwendbarkeit der Tätowierung, in anderen Worten: ihre Universalisierung, an Grenzen zu stoßen scheint.

In wie hohem Maß Menasses *Hauptstadt* gleichsam imprägniert scheint von einer genuin österreichisch-jüdisch fundierten Europäizität, legt ein beiläufig scheinendes Detail bereits zu Beginn des Romans offen. Als Alois Erhart von einem Ausflug in sein Hotel zurückkehrt, wird er von Kommissar Brunfaut, der sich dort wegen eines Mordfalls aufhält, nach seinem Alibi gefragt. Zur Kontrolle weist Erhart seine mit Uhrzeit versehenen Fotos auf seiner Digitalkamera vor. Der Kommissar „[s]ah die Fotos durch. Nachmittags im Europa-Viertel, Schuman-Platz. Das Berlaymont-, das Justus-Lipsius-Gebäude. Das Straßenschild ‚Rue Joseph II'. Warum dieses Straßenschild? – Ich bin Österreicher! – Ach ja." (Menasse 2017: 27) Auf den ersten Blick wirkt die Aufmerksamkeit des österreichischen Gastes in Brüssel wie das populärkulturelle Residuum eines einstigen nationalen Zugehörigkeitsgefühls. Wie wenig diese Zuschreibung auf Erhart zutrifft, wird wenig später, im weiteren Verlauf des Romans, deutlich. „Joseph II" in Brüssel – das ist die nur wenig verborgen eingespielte Kurzformel für eine in der österreichischen und untrennbar zugleich auch jüdischen Geschichte gegründeten Europäizität, deren Virulenz in der Vergangenheit schwerlich in Frage zu stellen ist. Der Ausblick, den der Roman auf ihre Zukunft wirft, fällt anders aus.

Bibliographie

Diner, Dan (2006): „Imperiale Residuen. Zur paradigmatischen Bedeutung transterritorialer jüdischer Erfahrung für eine gesamteuropäische Geschichte".

In: Daniel Weidner (Hrsg.): *Figuren des Europäischen – Kulturgeschichtliche Perspektiven*. München, S. 259–274.

Frankl, Ludwig August (1868): „Zum Gebet! (Eine Scene aus den Märztagen 1848)". In: *Neue Freie Presse* (13. März 1868, Morgenausgabe), S. 1–3.

Heimann-Jelinek, Felicitas / Feurstein-Presser, Michaela (Hrsg.) (2014): *Die ersten Europäer. Habsburger und andere Juden – eine Welt vor 1914*. Wien.

Le Rider, Jacques (1994): *Mitteleuropa – auf den Spuren eines Begriffs*, Wien.

Liska, Vivian (2007): „Judenstimmen, Menschenton. Die Frage nach dem Jüdischen in ‚Die Vertreibung aus der Hölle' ". In: Eva Schörkhuber (Hrsg.): *Was einmal wirklich war – Zum Werk von Robert Menasse*. Wien, S. 134–147.

Lützeler, Paul Michael: „Kritik der Kritik – Zu den neueren Europa-Thesen Robert Menasses". In: Michaela Nicole Raß/Kay Wolfinger (Hrsg.) (2020): *Europa im Umbruch – Identität in Politik, Literatur und Film*. Stuttgart/ Berlin, S. 15–34.

Menasse, Robert (2015): *Der europäische Landbote – Die Wut der Bürger und der Friede Europas*. Freiburg / Basel / Wien.

Menasse, Robert (2017): *Die Hauptstadt*. Berlin.

Menasse, Robert (2014): „Von der Schwierigkeit und der Notwendigkeit, aus der Geschichte eine Idee zu machen". In: Ders.: *Heimat ist die schönste Utopie – Reden (wir) über Europa*. Berlin, S. 7–22.

Nestroy, Johann (1998): „Das Mädl aus der Vorstadt". In: Ders.: *Stücke 17 / II*. Hrsg. von W. Edgar Yates. Wien, S. 1–97.

Seeba, Hinrich C. (2018): „‚Das moralische Gewissen Europas' – Stefan Zweig und Robert Menasse". In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9.1, S. 119–136.

Navid Kermanis Reisereportagen zwischen Politik und Poetik

Elke Segelcke (Illinois)

„Literatur und Politik haben einander zu allen Zeiten beeinflusst“, konstatiert der *Der Deutschlandfunk* in seiner Diskussionsreihe *Lesart* vom Juni 2021 zur politischen Verantwortung der Schreibenden unter der Fragestellung „Muss Literatur politisch sein?“ (s. Aguigah / Aras / Scholl 2021), während *Der Spiegel* die Schriftsteller anhand ihrer Neuerscheinungen auf der Frankfurter Buchmesse von 2020 als „Poetische Aktivisten“ in „höchst politische[n] Zeiten“ bezeichnet im Kampf „für Klimaschutz, gegen Rassismus und Sexismus,“ die „Welt in Gut und Böse [. . .] in Freund und Feind, in links und rechts“ einteilend und damit in klare Weltbilder, womit sich die Frage verbinde, ob angesichts der politischen Polarisierung sich die literarische Stimme noch von der gesellschaftlichen trennen lässt.

Der Schriftsteller, Orientalist und Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels, Navid Kermani, sieht allerdings den Typ des politischen Literaten als „Welterklärer“ angesichts des Bedeutungsverlusts der allumfassenden *master narratives* in unserer „postideologischen“ Welt nicht länger als angemessen (Frank 2017). In der Öffentlichkeit wahrgenommen als eine der gegenwärtig wichtigsten politischen Stimmen unter den Schriftstellern in Deutschland und laut Ijoma Mangold in *Die Zeit* ein „lebende[r] Beweis“ dafür, „dass auch in der Generation nach Walser und Habermas der Intellektuelle als öffentliche Figur nicht ausgedient hat,“ begreift Kermani selbst in seiner Dankesrede zur Verleihung des Hannah Arendt-Preises für politisches Denken (2011) Intellektualität „als die kritische Reflexion des je Eigenen.“ Das Politische an seiner Rolle als Schriftsteller bedeutet für ihn „die Welt in ihrer Ambivalenz, Widersprüchlichkeit und Komplexität verstehen zu wollen“ sowie das Interesse an der Wirklichkeit in Auseinandersetzung mit existentiellen und daher auch politisch relevanten Fragestellungen. In seiner Dankesrede bringt Kermani wesentliche politische Motive seiner eigenen Arbeit zum Ausdruck, wenn er unter anderem feststellt, dass Arendts politisches Denken „das Gewordene als Gemachtes“ entschlüsselt und bei allem Willen, „die Wirklichkeit zu verstehen,“ sich ihr nicht verschreibt, sondern an die Veränderbarkeit glaubt und damit an „den freien Willen und den Auftrag der Vernunft“ bei dem Versuch, „irgendwie ein Mensch zu sein.“ Durch die „einfache Tatsache, ein Mensch zu sein“ und somit ein Mitglied sowohl der eigenen Gemeinschaft als auch der Weltgemeinschaft sollte sich der

politisch Handelnde, so hebt Kermani an Arendts politischem Denken hervor, „immerhin der Idee seiner weltbürgerlichen Existenz bewußt sein“ und „sich an seinem Weltbürgertum orientieren,“ das heißt im „Spannungsverhältnis jedweder Politik“ im Sinne „der eigenen Gemeinschaft zu handeln, ohne die berechtigten Interessen anderer Gemeinschaften zu übersehen“ (Kermani 2011). Während Kermani sich einerseits universellen, normativen Werten wie Gleichheit, Menschenrechte und Säkularisierung als Erbe der Aufklärung und Französischen Revolution verpflichtet sieht, unterläuft er andererseits als engagierter Intellektueller mit politischer Tendenz kritisch jedes totalisierende Denken. In seinen zwischen 2003 und 2016 entstandenen vier Bänden mit Reisereportagen berichtet Kermani nicht nur journalistisch aus den Krisengebieten des Nahen Ostens oder vom Balkan als eine der großen Flüchtlingsrouten unserer Zeit. Vielmehr stellen seine Reportagen ein besonderes Genre zwischen Berichterstattung und Literatur dar, die das Erlebte zwar historisch und politisch einordnen, jedoch entgegen großer Analysen die soziale und politische Wirklichkeit in ihrer Komplexität und Ambivalenz gerade nicht verstehbar machen, sondern vielmehr zu Denkanstößen und weiteren Fragen führen wollen. In seiner Rede zur Eröffnung der Hamburger Lessingtage 2012 übernimmt Kermani für das eigene Schreiben Lessings Prinzip der Selbstkritik und Wertschätzung des Fremden als „fundamentalen Anspruch an jedwede Intellektualität und Literatur“ (Kermani 2012: 27). Dass ihm Literatur dabei gleichzeitig einen Raum für „verschiedene Stimmen“ öffnet (Kermani 2018: 280), gilt auch für seinen letzten Reisebericht von 2018, in dem er die zur eigenen Meinung kontroversen Ansichten seiner östlichen Gesprächspartner in ihrer Vielstimmigkeit und teilweisen Widersprüchlichkeit bestehen lässt und die ihn bewegenden Eindrücke in einer von den eigenen Empfindungen gefärbten literarischen Sprache ausdrückt.

Im Folgenden will der Vortrag diese jüngste Reisereportage von Kermani, *Entlang den Gräben. Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan*, mit ihren Beschreibungen historischer und gegenwärtiger Risse zwischen Ost und West an Europas Peripherie als osteuropäischen Erfahrungsbericht und Gegenperspektive zur vorherrschenden Westorientierung europäischer Intellektueller näher beleuchten mit Fokus auf seinen Perspektivenwechsel als westlich sozialisierter und „überzeugter Europäer“ (Müller 2016), der auf seiner Reiseroute auf dem Landweg die räumlichen, politischen und identitären Grenzen und Grenzüberschreitungen mit Blick auf Europa neu erfährt. In ihrer Studie von 2018 *Mitteleuropa revisited* stellen die Autoren Emil Brix und Erhard Busek mit ihrem Plädoyer für Mitteleuropa als „ein zentraler Player für die Zukunft Europas“ in diesem Zusammenhang die provozierende Frage, wie „weltfremd [. . .] Robert Menasse“ ist, der lieber nach Brüssel als nach Bukarest fährt, um über die Zukunft Europas zu schreiben? „Die mitteleuropäischen Erfahrungen mit kultureller Vielfalt und

ihrer Kreativität sind ein nicht gehobener, durchaus explosiver Schatz Europas, für den Westeuropa taub geblieben ist, weil man dem Projekt Europa kulturelle Diskussionen nicht zutrauen wollte, weder bei der Gründung in den 1950er Jahren noch nach den Erweiterungen um ‚junge Demokratien' " (Brix / Busek 2018: 65). Zu Robert Menasse und der Anspielung auf seine Roman-Recherchen in Brüssel sei angemerkt, dass es dem Autor in seinem Plädoyer für ein Europa der Regionen im Zusammenhang mit seiner herausfordernden These von der notwendigen Überwindung der klassischen Nationalstaaten in seiner Streitschrift *Der Europäische Landbote* (2012) letztlich wohl gerade um die in Brix' und Buseks *Mitteleuropa*-Studie eingeforderten „Eigenständigkeiten von regionalen Kulturen und Mentalitäten" geht, die aus seiner Sicht „immer nur dann unterdrückt worden sind, wenn die nationale Identität in einem nationalen Volkskörper über alles gestellt wurde" (Menassse 2012: 16). Fraglich bleibt allerdings, ob die europäischen Regionen nicht nur mit ihren vielfältigen Kulturen, sondern eben auch mit ihren eigenen Partikularinteressen und Provinzialismen tatsächlich in einem Europa ohne nationale Demokratien auch deren Egoismen im Sinne eines weltoffeneren transnationalen Denkens überwinden würden.

Im Auftrag des *Spiegel* ist Kermani zwischen September 2016 und August 2017 von seiner Heimatstadt Köln über Polen, Litauen und Weißrussland weiter in die Ukraine und über die Krim nach Russland und Tschetschenien und vom Kaukasus durch Georgien, Aserbaidschan und Armenien bis ins iranische Isfahan (dem Herkunftsort der Eltern) gereist – eine Zeichensetzung sowohl dafür, dass Europa nicht deckungsgleich mit der EU ist, als auch für das offene Europa-Verständnis des Autors, der sich statt an einem verengten geografischen Europa-Begriff an dessen historischen und kulturellen Verflechtungen orientiert, aus Kermanis Perspektive unter anderem Ausdruck findend im Völkergemisch auf der Krim oder in Tiflis mit seinen zusätzlichen iranischen Einflüssen oder in Armenien mit seinen christlichen Wurzeln. Obwohl er viermal zu den Reisen aufgebrochen ist, hat Kermani diese zum Reisetagebuch von 54 Tagen verdichtet, gegliedert in 54 Kapitel, um anhand einer poetisierten Chronologie, „den Fluss des Unterwegsseins" zu zeigen und „wie die Kulturen da fließend ineinander übergehen" (Bender 2018). Zum einen verdeutlicht dies trotz gleichzeitigem Anspruch auf den die Realität dokumentierenden Reportagecharakter seines Reiseberichts dessen zum Narrativen tendierenden Konstruktionscharakter, der die persönliche Perspektive und das subjektive Erleben des reflektierenden Ich des Berichterstatters miteinbezieht und damit wohl auch die Leser auffordert zur Bereitschaft, den eigenen westeuropäischen Blick auf den östlichen Teil Europas möglicherweise zu revidieren. Zum anderen wird damit wiederum die europäische Geschichte mit ihrer weniger beachteten osteuropäischen Hälfte als kulturell vielfältige Verflechtungsgeschichte in Erinnerung gerufen – eine

Verflechtungsgeschichte, die allerdings neben der kulturellen Bereicherung als Quelle kriegerischer Konflikte ebenfalls nicht zu trennen ist von der Geschichte der vielen traumatischen Umsiedlungen, Deportationen, Vernichtungen und Vertreibungen sowie der gegenwärtigen Konfliktlagen wie in den von ihm bereisten Regionen der Ostukraine, der annektierten Krim, des Berg-Karabach und des Kaukasus mit seiner Bevölkerungsdichte, wo auf einem „Gebiet [. . .] kaum größer als Deutschland fünfzig Völker mit je eigenen Sprachen und Traditionen leben" (Mäder 2018).

Aufgewachsen in der Bundesrepublik der nach den fatalen Ostverstrickungen einseitig nach Westen orientierten Adenauer-Ära, sah Kermani die Dimensionen des Völkermords an den Juden aus dem „topographischen Gedächtnis" (Kermani 2018: 54) getilgt; der Osten Europas war für ihn ein weitgehend „unbekanntes Territorium" (Bender 2018), sodass seine Reise auch zur Reise durch die dort noch allgegenwärtige von Völkermord, Entvölkerung und Zerstörung zeugende Geschichte mit ihren Spuren zahlreicher historischer und gegenwärtiger Kriegsschauplätze und Gedenkstätten wurde. Das Buch des amerikanischen Historikers Timothy Snyder über die *Bloodlands*, dem Gebiet zwischen Polen und der Ukraine, in dem zwischen 1930 und 1945 vierzehn Millionen Zivilisten Opfer der Sowjets und der Nationalsozialisten wurden, wurde dabei für Kermani „so etwas wie ein Reiseführer" (Kermani 2018: 62) zusammen mit weiteren Standardwerken, zu denen im Zusammenhang mit seinen Reisevorbereitungen auch Valentin Akudowitsch' *Der Abwesenheitscode* gehörte mit Bezug auf Weißrussland als einer Nation, „der das Volk fehlt" (Kermani 2018: 64). So lassen sich die „Gräben" des vieldeutigen Titels neben den in West- und Osteuropa nach dem Ende der europäischen Teilung neu entstandenen Gräben auch ganz konkret auf die vielen Massengräber in Litauen und insbesondere in Weißrussland („das Land ein einziges Mahnmal" 77) beziehen, wo dennoch der Opfer des Holocaust oder auch des Stalinismus in weit verbreiteter Geschichtsvergessenheit wenig gedacht wird, da der Staat „das Monopol über die Vergangenheit zu wahren" (86) versuche. Beim Abgleichen von Lektüre und Realität finden sich daneben zahlreiche literarische Lesespuren des Autors, etwa wenn er etwa bei seinen Eindrücken von Ostpreußen und der Masurischen Seenplatte im Zusammenhang mit den Vertreibungen der deutschen Bevölkerung den Leser auf die Beschreibungen in der Nachkriegsliteratur „am prominentesten bei Günter Grass oder Siegfried Lenz" (49) verweist.

Der Titel der Reisereportage *Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan* impliziert Kermanis Verständnis von Europa vor allem als kulturelle „Vielfalt", ein „Reichtum an Kultur", der sich „aus der Verschiedenheit ergibt", die allerdings als „Ursache aller Zivilisation" zugleich „auch die Ursache jedes Krieges" sei (Mäder 2018), wobei für ihn die „eigentliche Mitte [. . .] nicht in Brüssel, Berlin oder Paris" liegt, sondern durch die

Bloodlands im Osten verläuft, „der eigentlich Zentraleuropa ist“ (Bender 2018). Trotz Kritik an einer reformbedürftigen EU aufgrund demokratischer Defizite und dominierender nationaler statt „gesamteuropäische[r] Interesse[n]“ (Müller 2016), tritt Kermani seine Reise als „emphatischer Befürworter des alten europäischen Projekts“ an (Mäder 2018), der im Kerngedanken der Europäischen Union zum einen eine aus dem „aufklärerische[n] Projekt“ erwachsene und von „Dichtern und Denkern“ vorangetriebene Idee im Sinne einer „das Eigene“ und „das Lokale“ bewahrenden „Republik des Geistes“ sieht (Mäder 2018), und zum anderen eine zumindest soweit für den Westen funktionierende Staatengemeinschaft, da sie „die Unterschiede der Länder bestehen lässt“ aber die Vielfalt der nationalen Kulturen durch eine universale Wertegemeinschaft zugleich „politisch entschärft“ (Bender 2018). Aus Kermanis Sicht wäre diese „Lösung“ eines friedlichen Nebeneinanders von Unterschieden gerade auch „für die Melting Pots des Ostens, in denen die Völker so eng miteinander leben, durchaus sinnvoll“ (Bender 2018). Entsprechend seiner Verbindung des europäischen Projekts mit kultureller Vielfalt als dessen wesentlicher Schlüsselressource steht bei Kermanis Begegnungen mit den vom *Spiegel* im Vorfeld der Reise arrangierten lokalen Gesprächspartnern unterschiedlicher Berufszweige und politischer Anschauungen die zentrale Frage im Vordergrund nach dem Verhältnis zu Europa, Nationalstaat und Nationalismus, den er aus westeuropäischer Perspektive als zunehmende Gefährdung des europäischen Integrationsprojekts sieht.

Bei der Begegnung mit Adam Zagajewski in Polen, dem „Protestpoeten der Jahre nach 1968“, der in seinen Werken „ein europäisches Bewußtsein“ als ein vielsprachiges, übernationales „Reich des Geistes“ beschwört, werden Kermani als Hauptgrund für die katholische Renationalisierung in Verbindung mit der Anti-Migrationspolitik unter der konservativ-nationalreligiösen Regierung die erneuten Ängste erklärt, „durch die Modernisierung und den Einfluß des Westens die Substanz des ‚Polentums‘“ (Kermani 2018: 31) im Sinne von „Nation, Kirche, Familie, Tradition“ (30) zu verlieren. Eine nahezu ergänzende Perspektive auf Polen und dessen Verhältnis zu Europa vertritt der Publizist und Autor Ogir Janka aus dem an sich entgegengesetzten Lager, der weder Polens Verhältnis zur Europäischen Union als gestört empfindet (der dadurch erreichte Wohlstand würde geschätzt, doch mit Blick auf Westeuropa erzeugten „die positiven Aspekte der Vielfalt [. . .] nur Konflikte“ 35), noch die nationalkonservative Regierungspartei (PiS) als rechtspopulistisch einstuft in Abgrenzung zu den westlichen Parteien der FPÖ, der AfD oder von Le Pen, denn „ohne dieses Beharren auf seiner unverwechselbaren Identität hätte Polen nicht die deutsche Besatzung überlebt“ (Kermani 2018: 35). In ihrer Mitteleuropa-Studie konstatieren Brix und Busek hinsichtlich der mitteleuropäischen Kernregionen und deren identitären Positionierungen entsprechend, dass ihre „physisch-geografisch[e], historisch-politisch[e],

kulturlandschaftliche[e]“ Abgrenzung („gegen Westen [. . .], Osten und Südosten (Litauen, Belarus, Moldawien, Ukraine und alle südosteuropäischen Staaten)“ nicht „eindeutig festzulegen“ und „nicht immer in Übereinstimmung mit dem Selbstverständnis der betroffenen Staaten erfolgt“ sei (22). „‚Die Rückkehr der Geschichte‘“ nach 1989 habe nach dem „mehrfache[n] Wandel von Grenzen, Regimen und Ideologien sowie Bevölkerungsverschiebungen“ ethnischer Minderheiten nach Meinung der Autoren „eine besondere Sensibilität für Geschichte und ihre Rolle bei der Konstituierung [. . .] von kollektiven Identitäten“ und die Wiederkehr „nationale[r] Mythen und Geschichtserzählungen“ im mitteleuropäischen Raum geschaffen (29), die nach Brix und Busek „stets zwei Elemente des Nationalismus“ in Form von Ausgrenzungs- und Überlegenheitstheorie enthalten (32). Traditionen des Glaubens an nationales Überleben durch Abgrenzung und Vermittlung kultureller Überlegenheit erklären für die Autoren, „warum heute Politiker wie Jaroslaw Kaczynski [und seine Nachfolger] in Polen oder Viktor Orban in Ungarn mit einer gegen liberale, offene Gesellschaften gerichteten Politik erfolgreich sein können“ (32).

Kermanis dritter Gesprächspartner, Polens berühmtester Intellektueller und Dissident, Adam Michnik, kommentiert hingegen kritisch die Verteidigung von nationaler Identität und Anti-Migrationspolitik durch Abgrenzung als Instrumentalisierung der Vergangenheit und Abwehr auf Kritik aus Berlin und Brüssel sowie als einen „für alle Länder dieser Region“ in Hinsicht auf Deutschland typischen „Opferkomplex“, einhergehend mit einer nichtexistenten Gedächtniskultur, die die Erinnerung an die jeweils eigenen „Verbrechen an den Litauern, den Ukrainern, den Juden“ vermeide (Kermani 2018: 44). Erst auf seinen osteuropäischen Reisestationen erfährt Kermani die ganzen Ausmaße des Völkermords an den Juden, was ihm erneut auf seiner Station in Litauen an der einst gelebten Vielfalt dort deutlich wird. Mit Vilnius, als „nördlichste[m] Glied einer Kette barocker mitteleuropäischer Städte“, heute „am Rande [. . .] der Europäischen Union“ (54) gelegen, erinnert Kermani seine Leser an den Verlust einer vielsprachigen, multireligiösen und kosmopolitischen Vergangenheit. „Von Krakau bis Temeswar und von Triest bis Lemberg“, so auch Brix und Busek, wird der Mitteleuropa-Begriff unter anderem „mit der kulturellen Vielfalt der Habsburgermonarchie vor dem Ersten Weltkrieg verbunden“ (20). Jedoch – und entgegen Kermanis Idealisierung vergangener gelebter Vielfalt – betonen beide Autoren im Zusammenhang mit der multinationalen Donaumonarchie auch, dass „die mitteleuropäische Staatenwelt nach 1918 [. . .] vom Erbe des altösterreichischen Nationalitätenkampfes geprägt“ war (31 f.).

Ähnlich hebt der britische Historiker Tony Judt in seiner *Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart* (2009) hervor, dass besonders die Städte „am Schnittpunkt alter und neuer Reichsgrenzen, wie Triest, Sarajewo,

Saloniki, Czernowitz, Odessa oder Wilna [. . .] genuin multikulturelle Orte“ waren, „in denen Katholiken, Orthodoxe, Muslime, Juden und andere in vertrautem Nebeneinander lebten“ – doch warnt er ebenfalls zugleich vor einer Idealisierung des alten Europa, das „immer wieder von Unruhen, Massakern und Pogromen“ erschüttert wurde (23/24).

Dass das Konzept der Nation auf eine noch andere Weise als im Westen für Osteuropäer wichtig bleibt, erfährt Kermani unter anderem in Minsk im Streitgespräch mit dem weißrussischen Philosophen Valentin Akudowitsch über den modernen Nationalstaat, dessen Nationenbegriff aus Kermanis Sicht ein künstliches Konstrukt ist und mit seiner „verordnete[n] Nationenbildung“ (68) mitverantwortlich für die Vernichtung gewachsener Vielfalt und gegenseitiger Bekriegung aufgrund vermeintlicher Überlegenheit oder Bedrohung und gerade in Hinsicht auf Weißrussland nach einer fast ununterbrochenen Folge von Kriegen und Besatzungen ein „willkürliches Gebilde“ (Kermani 2018: 68). Kermanis kritischem Nationenbegriff, für Akudowitsch ein Resultat der Übertragung des „deutsche[n] Trauma auf andere Länder“ (68), hält der Weißrusse die Massenmorde vornationaler Zeiten wie den Mongolensturm oder die Eroberung Amerikas entgegen, wobei ihm nicht der heutige Nationalismus Angst mache, sondern „die Entwurzelung, die Gleichmacherei, die Entmündigung“ (68), die in Osteuropa durch die Veränderung der alten Lebens- und Arbeitswelt mit der Ankunft eines stark konsumorientierten Kapitalismus aus dem Westen verbunden werden anstatt mit der Ankunft von Demokratie und Freiheit. Für ihn bleibt der Nationalstaat nicht nur „die angemessenste Organisationsform für Gesellschaften“ (68), sondern Weißrussland brauche zudem eine eigene Identität, um sich gegen Russland zu behaupten. In dem dennoch grundsätzlichen Streben sowohl nach einer europäischen Integration als auch nach einem Nationalismus, der die Entwicklung einer jeweils national „unverwechselbaren“ Identität erlaubt, sieht Akudowitsch im Gegensatz zu Kermani keinen Widerspruch. Diese „Parallelexistenz“ von Universalismus und Partikularismus erfährt Kermani ganz allgemein auf seiner Reise, wobei er allerdings den „Rückzug ins Partikulare und Identitäre“ dominieren sieht (Mäder 2018). Obwohl es Kermani im Unterschied zu Menasse nicht darum geht, „die Nationen abzuschaffen“ (Müller 2016), mit denen er im Kontext des europäischen Einigungsprojekts deren Entschärfung nationalistischer Tendenzen und vor allem kulturelle Vielfalt verbindet, sieht er dennoch in seiner Dankesrede zur Verleihung des Hannah Arendt-Preises für politisches Denken in Anlehnung an Arendts Argumentation deren Problematik darin, dass die „Proklamation der Menschenrechte“ einher gehe mit der historischen „Schaffung des Nationalstaats“ europäischer Prägung in Folge der Französischen Revolution, wobei die universellen Menschenrechte der Aufklärung „an Staatsbürgerrechte“ gekoppelt und damit auf ein Volk statt auf einzelne Individuen bezogen wurden. Der ursprüngliche Gedanke der Nation als einer

politischen Willensgemeinschaft in Form von „Volkssouveränität“ hat für ihn negative Auswirkungen auf die Identitätspolitik gegenüber Minoritäten und Flüchtlingen mit „anderer volksmäßigen Abstammung“ bis heute, indem „das Nationalgefühl“ in eine Identität zwingt, „sei es zur Assimilation oder zum Paria“ (Kermani 2011).

Trotz Kermanis grundsätzlicher Kritik an Nationenbegriff und Nationalismus und seinem weiterhin überzeugten Festhalten an den universalen Werten des europäischen Projekts gehört nach seinem Meinungsaustausch mit den osteuropäischen Gesprächspartnern zu seiner erweiterten Perspektive auf den östlichen Teil Europas ein besseres Verständnis für die Vorbehalte, die das europäische Integrationsprojekt dort auslöst. Nachdem die östlichen Nachbarn während der Sowjetisierung ihrer nationalen und kulturellen Identität beraubt worden seien, werde die EU mit ihren transnationalen Tendenzen in weiten Teilen als „Gleichmacherin“ wahrgenommen. Nach eigenen Reisebeobachtungen sieht er insbesondere in ländlichen Regionen keine „nennenswerte Kulturförderung“ und durch das Absterben von Traditionen und Landflucht eine fortschreitende „Nivellierung“ im Widerspruch zum kulturellen „Kerngedanken des europäischen Projekts“ und dessen Förderung von „Eigenheit“ in Sprache und Kultur (Mäder 2018). Mit kritischem Blick auf die reale EU und deren Tendenz zur Einebnung von Unterschieden plädiert Kermani in seinem Interview von 2018 mit der *Neuen Zürcher Zeitung* im Rückblick auf seine Osteuropa-Reise für mehr Flexibilität hinsichtlich kultureller Unterschiede und Eigenständigkeiten im Sinne des seit den achtziger Jahren debattierten Modells eines Europa der „verschiedene[n] Geschwindigkeiten,“ was allerdings die Gräben zwischen einem westeuropäischen ‚Kerneuropa‘ und seiner östlichen Hälfte noch weiter vertiefen könnte. Kulturelle Differenz wie auch kulturelle Identität sollten wohl nicht statisch als Unterscheidung objektiver Eigenschaften unterschiedlicher Gemeinschaften verstanden werden, sondern vielmehr als Ergebnis von einem im Wandel begriffenen kulturellen Austausch auf allen Seiten.

Bibliographie

Aguigah, René / Aras, Maryam /Scholl, Joachim (2021): „Wie politisch darf Literatur sein? – Diskussionen austragen und Position beziehen.“ In: *Deutschlandfunk* Online (19.06.2021). URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/wie-politisch-darf-literatur-sein-diskussionen-austragen-100.html (Zugriff am 20.06.2021).

Bender, Ruth (2018): „Reise durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Interview mit Navid Kermani“. In: *Kieler Nachrichten* Online (28.01.2018). URL: https://www.kn-online.de/Nachrichten/Kultur/Navid-Kermani-ueber-sein-Reisetagebuch-Entlang-den-Graeben-Osteuropa-Offenheit-und-Heimat (Zugriff am 04.06.2021).

Brix, Emil / Busek, Erhard (2018): *Mitteleuropa revisited. Warum Europas Zukunft in Mitteleuropa entschieden wird*. Wien.

Frank, Joachim (2017): „Da wird man Systemverteidiger“. Interview mit Navid Kermani. In: *General-Anzeiger Bonn* Online (08.03.2017). URL: https://www.rundschau-online.de/news/kultur/interview-mit-preistraeger-navid-kermani--da-wird-man-systemverteidiger--26158282 (Zugriff am 13.01.2018).

Judt, Tony (2009): *Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*. Aus dem Englischen von Matthias Fienbork / Hainer Kober. Frankfurt a.M.

Kermani, Navid (2011): „Dankesrede zur Verleihung des Hannah Arendt-Preises für politisches Denken 2011.“ Bremer Rathaus (2. Dezember 2011). URL: https://www.yumpu.com/de/document/view/35162806/hannah-arendt-preis-navid-kermani (Zugriff am 08.12.2021).

Kermani, Navid (2012): *Vergesst Deutschland! Eine patriotische Rede. Zur Eröffnung der Hamburger Lessingtage 2012*. Berlin.

Kermani, Navid (2018): *Entlang den Gräben. Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan*. München.

Mäder, Claudia (2018): „Navid Kermani: ‚Kultur bedeutet: sich unterscheiden‘“ (Interview mit Navid Kermani). In: *Neue Zürcher Zeitung* Online (21.02.2018). URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/wie-europa-zur-kolchose-wird-ld.1358604 (Zugriff am 03.09.2020).

Mangold, Ijoma (2015): „Navid Kermani. Der Religionsflüsterer.“ In: *Die Zeit* Online (25.06. 2015),. URL: https://www.zeit.de/2015/26/navid-kermani-friedenspreis-des-deutschen-buchhandels?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Zugriff am 27.07.2019).

Menasse, Robert (2015): *Der Europäische Landbote. Die Wut der Bürger und der Friede Europas*. Freiburg i.Br.

Müller, Dirk (2016): „Folgen des Brexit – Sie bekommen die Rückkehr zur Nation nicht ohne ihre Schattenseite“ (Interview mit Navid Kermani). In: *Deutschlandfunk* Online (28.06.2016). URL: https://www.deutschlandfunk.de/folgen-des-brexit-sie-bekommen-die-rueckkehr-zur-nation-100.html (Zugriff am 24.07.2019).

Weidermann, Volker (2020): „Poetische Aktivisten.“ In: *Der Spiegel* 42 (10.10.2020), S. 118–120.

Literarische Verantwortung für Peripherien in postmoderner Strategien

Edgar Platen (Göteburg)

1. Einleitung

Der literarischen Postmoderne wurde häufig der Vorwurf politischer und damit auch ethischer Indifferenz gemacht, und zwar sogar von Autoren, die allein aus stilistischen Gründen der Postmoderne zugerechnet werden könnten, wie beispielsweise Gerhard Köpf, der in diesem „Allerweltsbegriff" vor allem eine „Lizenz zur Beliebigkeit" sieht, die „eine[] grundlegende[] Diskussion von Ästhetik und Moral" (Köpf 1991b: 114) vermeide, gar verhindere. Zu unterscheiden ist also offenbar deutlich, worauf bereits Wolfgang Welsch (1991: 2 f.) frühzeitig hingewiesen hat, zwischen „diffuser" und „präziser" Postmoderne, was hier bedeuten würde, dass ein Autor der ‚präzisen Postmoderne' die ‚diffusen' Verwendungen des Begriffs – und zugleich seine eigene Etikettierung unter diesem Begriff – abzuwehren versucht.

In jedem Fall ist aber das Engagement postmoderner Texte selten wie früher bei Böll, Grass oder Walser parteipolitisch verortbar; dennoch sind solche Texte nicht unbedingt unengagiert, wie im Folgenden anhand weniger Bemerkungen zu Gerhard Köpf (Deutschland) selbst, darüber hinaus zu Hermann Burger (Schweiz), Torgny Lindgren (Schweden) und Karl-Markus Gauß (Österreich) gezeigt werden soll. Alle vier Autorschaften wurden bereits als postmodern beschrieben. Ob zu Recht oder Unrecht, kann hier dahingestellt bleiben. Die Texte aller vier genannten Autoren sind jedenfalls stark von Intertextualität und Metafiktionalität geprägt, was an dieser Stelle als Hinweis auf deren postmoderne Schreibweise ausreichen kann. Denn was hier in erster Linie interessiert, ist ihr unter diesen postmodernen Vorgaben erzähltes Erinnern (und Erfinden) von europäischen Peripherien und Rändern, die eben auch zu Europa gehören. Das Erzählen von diesen Peripherien und Rändern scheint bei den vier genannten Autoren sogar Erzählanlass, gar Erzählkonzept zu sein. Jedenfalls ist es, wie im Folgenden wenigsten angedeutet werden soll, alles andere als beliebig, unengagiert oder ohne ethischen Anspruch.[1]

1 Aus Platzgründen wird hier nicht nur auf eine nähere Erläuterung des Begriffs ‚Postmoderne' verzichtet, sondern auch auf eine Differenzierung von ‚Ethik', ‚Moral' und ‚Praxis'. Zu erwarten sind an dieser Stelle aus dem gleichen Grund auch keine ausgiebigen

2. *Gerhard Köpf:* Die Strecke[2]

Insbesondere das Frühwerk von Gerhard Köpf entwirft einen Raum namens Thulsern, der zwar vom Repertoire her an das Allgäu erinnert, aber trotzdem nicht *das* Allgäu ist, sondern ein imaginierter Raum. In diesem bereits selbst abseitigen Thulsern („Thulsern ist ein Randgebiet", 173) liegt fern der „Hauptstadt" (44), so die Raumfiktion des Romans *Die Strecke* (1985), in einem „abgeschiedene[n] Seitental" (331) eine Eisenbahnstrecke, ein inzwischen im Sinne des gesellschaftlichen und vor allem technologischen Fortschritts „für überflüssig gehaltene[s] Stück Nebengleis" (124), das aber trotz seiner Verwahrlosung und „Verkrautung" (7) „Bestandteil des großen Streckennetzes" (124), des „Weltfahrplan[s]" (21), also der Welt ist. Diese Strecke wird zwar gewartet – dies ist die Lebensaufgabe des in der Ich-Perspektive erzählenden Streckenwärters –, aber sie soll nun endgültig stillgelegt werden (vgl. 8). So der Beschluss der Eisenbahngesellschaft, der dem Streckenwärter zu Beginn der Romanfiktion zugestellt wird und gegen den sich dann über fast 600 Seiten lang sein Erzählen richtet. Der Roman beginnt also mit dem Ende von etwas, von bisheriger Wirklichkeit. Gleichzeitig wird Erzählen hier damit zum Widerstand gegen derartige Beendigungen, denn das Erzählen widersetzt sich bei Köpf grundsätzlich Endpunktsetzungen.

Der Roman kann mehrfach gedeutet werden, wobei nicht entschieden werden kann, welche Deutung nun die richtige wäre, da die jeweiligen Deutungsmöglichkeiten miteinander verwoben sind. So verweist das Bild der Strecke auf die im Roman erzählte Eisenbahnstrecke in Thulsern, die Eisenbahn selbst auf den gesellschaftlichen und technologischen Fortschritt, für den sie vor allem im 19. Jahrhundert steht. Als Strecke kann jedoch ebenso der individuelle Lebensweg zwischen Geburt und Tod aufgefasst werden. Immerhin ist es „mein letzter Tag auf der Strecke", der „letzte[] Gang" (491 f.) des Streckenwärters auf seiner Strecke, der nicht nur aufgrund seines aussterbenden Berufes zum ‚alten Eisen' gehört. Letztendlich lässt sich die Strecke auch metafiktional als Lektüreakt, also als Weg durch einen Text verstehen (vgl. Barretta 2020: 53–86). Wie gesagt, schließen diese Deutungsmöglichkeiten keineswegs einander aus.

Verbunden sind diese Strecken-Deutungen vor allem dadurch, dass sie sich gezielt und durchgängig von einer anderen Streckenkonzeption abheben, nämlich der mathematischen als der kürzesten Verbindung zwischen zwei Punkten. Aber die im Roman erzählte Strecke ist nicht „die Vollendung einer mathematischen Idee" (304) – im Gegenteil: Zur erzählten Strecke gehören

Analysen dieser umfangreichen Autorschaften bzw. der angesprochenen Werke, vielmehr kann es allein um den Aspekt einer Verteidigung von Peripherien gehen.

2 Köpf 1985. Hieraus ist im Folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl im laufenden Text.

„Abstecher von der geraden Linie“ und „Ausblicke“, an der Seite liegendes „Gestrüpp“, „vom Weg abführende[] Fragen und kreuzquere[] Anekdoten“ (335 f.). Das Abweichen von allem Linearen ist das grundlegende Erzählkonzept: „Meine Gedanken und Erfahrungen kann ich unterwegs von Schwelle zu Schwelle vor mir herschieben wie ein Schneepflug, ich kann sie aber auch links und rechts vom Bahndamm liegen lassen, um sie, wenn der rechte Augenblick dafür gekommen ist, wieder aufzulesen wie aus einem Korb verschüttetes Obst“ (122).

Diese systematische Abwehr linearer Denk- und Handlungsweisen, die sich unter anderem in Fortschrittsideologien und Nützlichkeitsstrategien zeigen, bei denen es immer auch darum geht, möglichst schnell, also ohne Umwege und am besten linear ein Ziel zu erreichen, verweist gleichzeitig auf eine weitere Deutungsmöglichkeit des Bildfeldes Strecke, nämlich die Zeit. Stellen wir uns Zeit als Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor, haben wir zwar eine chronologische Zeitlinie, aber keine Gegenwart als Dauer und Zeit menschlicher Lebenspraxis. Denn das Vergangene ist hierbei überflüssig geworden, und die Gegenwart ist auf der Zeitlinie nur ein zu überwindender Punkt in Hinblick auf ein zukünftig zu erreichendes Ziel. Diese dem Roman inhärente Kritik am Linearen macht auch verständlich, warum er nichtchronologisch erzählt ist: „Die Schritte bringen mich vorwärts, aber im Kopf kann ich zugleich vor und zurück, kann zur Seite und im Bogen denken, in Leitern und Spiralen. Da gibt es keine Hindernisse“ (121). Damit entspricht das Zeitkonzept des Romans dem der konkreten Strecke, denn „in der Strecke [steckt] das Geheimnis der Zeit, verkörpert durch die zwei Schienen, von denen eine vorwärts zeigt, die andere aber zurück. Während die eine noch dauert, hat die andere schon begonnen. Und dennoch treffen sich beide erst im Unendlichen“ (297; ähnlich 174). Hier ist Gegenwart kein zu überwindender Zeitpunkt, sondern wird zu einem Zeit*raum*. Dass Köpf sich damit direkt auf Grass’ Zeitkonzept der „Vergegenkunft“ beziehen kann, ist nachvollziehbar (vgl. Köpf 1991a: 91–93).

Im hier angerissenen Fragehorizont ist jedoch dieses Zeitkonzept nicht in erster Linie als erzählerische Strategie interessant, sondern eher seine Etablierung einer Dauer als Zeitraum jenseits von Linearität und Punktualität, die eben auch Peripheres, Rand- und Rückständiges einschließen kann und eben nicht einem bloßen Verdrängen und Vergessen preisgeben muss. In dieser Dauer gilt: „Denn nichts ist entschieden, und nichts geht verloren“ (14). Eben dies scheint ein menschliches und ethisches Anliegen des literarischen Verfahrens in der *Strecke*. Die „Spannung zwischen Zentrum und Peripherie“ ist damit nicht nur „ein wesentliches Moment der sehr komplexen Komposition des Romans“, wie Kaiser (1986: 66) frühzeitig zeigte, vielmehr wird das scheinbar hierarchische Verhältnis in einem solchen Erzählen umgekehrt, kurz: „Das scheinbar Periphere ist die Mitte“.

3. *Hermann Burger:* Schilten[3]

Hermann Burgers Debütroman *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* erschien 1976 und machte den Autor über Nacht berühmt (und berüchtigt). Erzählt ist, eingeteilt in zwanzig „Quartheften“ sowie einem „Nachwort des Inspektors“, im Roman vom Leben und scheinbar seltsamen Treiben bis hin zum Verschwinden eines jungen Dorfschullehrers in der Enge der Schweizer Provinz. Nach seiner Entlassung aus dem Schuldienst aus „disziplinarischen“ (373) Gründen kauft er das heruntergekommene Schulgebäude und unterrichtet (ohne) Schüler einfach weiter. Vor allem beginnt der dreißigjährige Peter Stirner unter dem Pseudonym Armin Schildknecht mit der Rechtfertigung seines Unterrichtens und Lebens in den Quartheften, die am Ende des Romans (373) dem Inspektor übermittelt werden.

Die Schulsituation vor Schildknechts Disziplinarverfahren wirkt in den Beschreibungen der Quarthefte völlig skurril. Der Lehrer fühlt sich in der Provinz zunehmend eingeengt,[4] unter anderem auch, weil der Schulbetrieb durch den angrenzenden Friedhof mehr und mehr verunmöglicht wird. So müssen Beerdigungsfeiern in der Turnhalle der Schule stattfinden, und der Lehrer hat seinen Unterricht zu unterbrechen, um während dieser Feiern auf dem Harmonium zu spielen. Zudem teilen sich Schule und Friedhof ein Telefon an diesem abseitigen Ort. Doch während Schildknecht keine Anrufe in schulischen Angelegenheiten bekommt, drehen sich alle Anrufe um den Friedhof. Das Schulhaus liegt also nicht nur in der Schweizer Provinz, sondern auch am Rande des Friedhofes, der das Schulhaus zunehmend beeinflusst und marginalisiert. Konsequent für Schildknecht erscheint insofern, wenn er das Fach „Heimatkunde“ in „Friedhofkunde“ inklusive „Friedhof-Praktikum“ (165) umwandelt oder „Surrealien“ statt „Realien“ (330) unterrichtet.

Was im Roman zunächst skurril erscheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen als logische Konsequenz seiner Situation. Aus der gesellschaftlichen Isolation wird eine Selbstisolation bis hin zum „verschellen“, was im Roman etymologisch auch direkt aus der Ortsbezeichnung abgeleitet wird: „Ich habe [. . .] mich diachronisch ins Mittelhochdeutsche, Althochdeutsche, Gemeingermanische, Urgermanische und Indogermanische hinuntermoduliert: Schilten – schilt – skildus – *(s)kel-: Abgespaltenes; schneiden, aufreißen. Skal – Schal – Schall; scellan – schellen – schallen: *(s)kel-scellan – schellen – zerschellen – verschellen – verschollen. [. . .] Daher mein

3 Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Haupttext nachgewiesen nach Burger 2014a.

4 Dies gilt auch für den Autor selbst: „Herman Burger litt – wie andere Schriftsteller seiner Generation – unter der Enge einer rückwärtsgewandten Schweiz. Und er fand nicht die Kraft auszubrechen“ (Largo in Burger 2014a: 399–411, hier 401).

pädagogischer Künstlername Schildknecht, Herr Inspektor. Ein Schiltonym [. . .]“ (265 f.). Das Verschellen gehört also auch sprachlich grundlegend zu dieser peripheren Gegend namens Schilten.

Daraus ergeben sich auch fast alle Elemente des Romans, von der Scheintodproblematik bis hin zur besonderen Didaktik des Lehrers, wobei hier allein aus Platzgründen nur ein Aspekt interessieren kann, nämlich die Schreibmotivation als Akt des Widerstandes und der „Verweigerung“, der eben sprachlich geschieht.[5] Der zunehmenden Marginalisierung der Peripherie, der Schule und der Lehrers, setzt Schildknecht – so erfährt der Leser bereits auf der ersten Seite des Romans – „[d]ie zunehmende Verschriftlichung meiner Existenz“ (7) entgegen. Resultat sind die zwanzig Quarthefte des Romans als Versuch der Verteidigung der Existenz. Die Marginalisierung gilt somit nicht nur gesellschaftlich dieser Gegend, sondern eben auch der menschlichen Existenz, die immer mit dem alle individuelle Erfahrungen und Gedanken banalisierenden Tod endet. Dieser findet im zwanzigsten, also letzten Quartheft als „Abdankung Schildknechts“ (367) statt.

Danach gelangen die zwanzig Quarthefte an den Schulinspektor, der sie als Bürokrat, aber doch betroffen liest und „die bittere Lehre daraus [zieht], daß ein Mitmensch, wenn unsere humane Aufmerksamkeit auch nur eine Sekunde nachläßt, in dieser Sekunde zu Grunde gehen kann“ (377). Zwar klingt das imaginäre „Nachwort des Inspektors“ (373–377) ‚human‘, doch wird in diesem das Problem als individuelle psychische Erkrankung gefasst, wodurch von der strukturellen Marginalisierung dieser und anderer Peripherien, räumlichen wie kulturellen, abgesehen werden kann.

4. *Torgny Lindgren:* Das Höchste im Leben[6]

Während es eine Bezugnahme von Köpfs *Strecke* auf Burgers *Schilten* geben mag (vgl. bereits Schloz 1985), gibt es keine direkten Verbindungen von Torgny Lindgrens Roman *Das Höchste im Leben* zu diesen beiden. Wichtig ist an dieser Stelle jedoch allein, darauf hinzuweisen, dass sich die hier angezeigte postmoderne Verteidigung von Peripherien nicht nur in der deutschsprachigen Literatur findet.

5 Der Begriff Verweigerung ist hier direkt von Burger selbst übernommen, der diesen 1986 in einem Vortrag zu *Schilten* verwendete, vgl. Burger 1988. Der Text ist teilweise wörtlich übernommen aus Burger 2014b: vgl. bes. 83–108.

6 Lindgren 2003. In diesem Kapitel ist aus der deutschen Ausgabe direkt im Haupttext zitiert.

Angesiedelt ist die Handlung des Romans in der Peripherie der Peripherie, nämlich im nordschwedischen Inland, das zusätzlich durch die Jahreszeit bedingt isoliert ist, denn es herrscht zu Romanbeginn Winter: „[. . .] der Schnee lag schon so hoch, daß in der Gegend nichts mehr geschehen konnte, überhaupt nichts" (7). Der Protagonist schreibt „Notizen" (9), kleine Geschichten aus der Provinz, die in der Zeitung des Zentrums erscheinen. An dem oben genannten Tag, mit dem der Roman einsetzt, gelingt es doch der Post, ihm einen Brief zuzustellen. In diesem beschwert sich der Chefredakteur der Zeitung darüber, dass die Notizen offenbar nur erfunden sind und „jeglicher Grundlage entbehren" (10): „Daher *verbiete ich Ihnen* aufs strengste, hinfort Notizen zu verfassen. *Ich erlaube nicht, daß Sie auch nur eine einzige Zeile schreiben!* [. . .] Die Wirklichkeit ist ihrem Wesen nach dokumentarisch" (11, kursiv im Original).

Der dreiundfünfzigjährige Notizenschreiber fügt sich diesem Befehl und bricht seine gerade begonnene Notiz mitten im Satz ab (vgl. 8). Weitere 53 Jahre später, am „siebte[n] April des Jahres zweitausend" (19), der Notizenschreiber „hatte sein Alter überlebt" (20) und lebt inzwischen als Hundertsechsjähriger im „Heim Sonnenseite" (19), beginnt er wieder zu schreiben, denn „[d]er Chefredakteur war gestorben", wodurch er „das Schreibverbot aufgehoben" (18) sieht. Er schreibt ausgerechnet den Satz weiter, den er vor 53 Jahren abgebrochen hatte (vgl. 25). Als Leser sind wir jedoch erst am Anfang des Romans. Im Weiteren arbeitet er weiter mit seinen Notizen und diskutiert diese mit seiner Pflegerin Linda. Doch nicht dies interessiert an dieser Stelle, sondern erstens die Differenz in den Wirklichkeitsauffassungen sowie zweitens die Erzählmotivation des Notizenschreibers.

Während der Chefredakteur davon ausgeht, dass es eine Wirklichkeit gibt, die schriftlich abgebildet, d. h. dokumentiert werden kann, meint der Notizenschreiber, dass Wirklichkeit erst „in der Schrift mit ihren Sätzen" (18) entstehe: „Ohne Schrift fließt die Zeit einfach dahin. Hätte ihn jemand gefragt: Was hast du gemacht in all diesen Jahren, was ist Dir geschehen?, hätte er geantwortet: Ich weiß nicht. Das werde ich wohl sehen, falls oder wenn ich es schreibe" (20). Daraus ergibt sich die dem Chefredakteur unverständliche Schreibmotivation des Notizenschreibers: „Es ist eine Einöde, sagte er, die bevölkert werden muß, man kann das Moorland und die Geröllfelder nicht einfach ihrem Schicksal überlassen und die Kiefernheide und den Fichtenwald, diese ganze Einöde. Lillåberg und Avabäck und Inreliden und Gammbrinken und Kullmyrliden. Die einzige Möglichkeit ist, Menschen hineinzuschreiben. Das ist es, was ich mein ganzes Leben lang tun wollte, Menschen für diese Landschaft zu schreiben" (73, vgl. 15). Eben diese „Orte zu verteidigen", empfindet der Notizenschreiber als seine „Verantwortung" (15).

5. *Anmerkungen zu Karl-Markus Gauß*

Wurden bisher Strategien der Verteidigung von Peripherien, gar deren Erhebung zum Zentrum in postmodernen literarischen Verfahren anhand von Romanen angedeutet, sei abschließend das gleiche Phänomen in einer anderen Gattung angedeutet, nämlich der des Essays, und zwar anhand des Erzählens bei Karl-Markus Gauß. Bekannt wurde dieser österreichische Autor einer breiteren Öffentlichkeit 1997 durch *Das europäische Alphabet*. Bereits hier zeigt sich deutlich Gauß´ Vorliebe für Peripherien und Minoritäten, die in den folgenden Jahren immer deutlicher wird, und zwar unter anderem in Bänden wie *Die sterbenden Europäer. Unterwegs zu den Sepharden von Sarajevo, Gottscheer Deutschen, Arbëreshe, Sorben und Aromunen* (2001), *Die Hundeesser von Svinia* (2004), *Die versprengten Deutschen. Unterwegs in Litauen, durch die Zips und am Schwarzen Meer* (2005), *Die fröhlichen Untergeher von Roana. Unterwegs zu den Assyrern, Zimbern und Karaimen* (2009), *Im Wald der Metropolen* (2010) oder *Zwanzig Lewa oder tot. Vier Reisen* (2017).

Aufgesucht werden in solchen Reiseessays Minoritäten, kulturelle Ränder und Randgebiete, und zwar häufig in Mittel- und Südosteuropa, die heutigen Durchschnittseuropäern zumeist unbekannt sind. Aber selbst wenn er *Im Wald der Metropolen* unter anderem das EU-Zentrum Brüssel dargestellt, geht es nicht um die Machtzentrale, sondern das alte Arbeiterviertel der Marollen, wo sich heutzutage ein mehr-, gar transkulturelles Leben etabliert hat. Eben dies kennzeichnet für Gauß zugleich das Europäische. Deshalb ist Europa bei Gauß auch keine ‚große Erzählung' (Lyotard), die Einheitlichkeit und Sinn versprechen könnte, sondern eine Vielfältigkeit, die sich rhizomartig fortsetzt.

Daraus können bereits hier drei Aspekte Gauß'schens Erzählens abgeleitet werden: Erstens ist der Metropolenbegriff bei Gauß genauer als heutzutage üblich gedacht, denn er hat nichts mit Größe oder Macht zu tun, vielmehr sind es Orte, zu denen etwas hinführt und von denen etwas ausgeht, z. B. ein Gasthof in Dragatuš, in dem der slowenische Poet und Übersetzer von Weltliteratur Oton Župančič seine Kindheit verbracht hat: „Rajko sagte hingegen, dass zu Zeiten, als Oton Župančič hier aufwuchs, Dragatuš das Ende der Welt war. Schon um nach Ljubljana zu kommen, musste man eine beschwerliche Reise antreten. Und doch war Župančič in seiner rätselhaften Existenz von Anbeginn wie mit der ganzen Welt verbunden gewesen. Aus nicht weniger als fünf Sprachen übersetzte er ins Slowenische mit dem selbstbewussten Vorsatz, den Slowenen die Weltliteratur ins eigene Haus zu bringen, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi" (Gauß 2010a: 62). Metropolen sind bei Gauß also Orte der Bewegung und Vermischung, und zwar auch dann, wenn sie klein und unbekannt sind. Zweitens sind seine Reiseessays keine homogenen Reiseberichte mit den traditionellen Teilen von Abfahrt, Ankunft und Rückkehr,

sondern eher Momentaufnahmen von einem Unterwegssein in Randgebieten. Drittens sind diese Texte keine Reportagen, die von einer Wahrnehmung mehr oder weniger objektiv zu berichten versuchen. Dies liegt nicht allein am fiktionalen Anteil dieser Texte (vgl. Gauß 2010b), sondern vor allem daran, dass die Wirklichkeit mit all ihren Rändern von vornherein textuell gedacht ist, was sich dann auch in der Intertextualität der Reiseessays widerspiegelt.

Gauß versteht sich ohnehin immer auch als Leser (vgl. Gauß 2017). So gibt beispielsweise Gauß' häufiger Reisegefährte Kurt Kaindl an, dass sich der Autor mit Hilfe von Texten und textuellen Materialien akribisch auf Reisen vorbereitet: „Diese Planung ist schon Teil unserer Erkundungen, die auf der Landkarte beginnen. [. . .] Sein [Gauß'; E.P.] Wissen über die Menschen, denen wir entgegenfuhren, war immer so umfassend, dass ich ihm die Frage stellte, was er dort eigentlich noch zu erfahren gedachte" (Kaindl 2010: 146 f.). Eingebunden werden in diesem Verfahren die ‚kleinen Texte' in einen größeren, der selbst keine hierarchische oder ähnliche Ordnung schafft, sondern sich als Europadiskurs rhizomatisch immer weiter fortschreibt. Eben dies kann man auch als postmodern verstehen (vgl. Kaszyński 2012: 295–297; Platen 2020).

6. Fazit

Anhand von vier Beispielen wurde angedeutet, wie postmodernes Erzählen und Schreiben Marginalisiertes, Peripheres, nahezu Vergessenes und an den Rand Gedrängtes durch seine literarische Darstellung als Bestandteil von kultureller wie individueller Wirklichkeit verteidigt. Dahinter steckt keine Nostalgie und kein bloßes Spiel mit Elementen der Geschichte, sondern vielleicht doch eine Arbeit am kulturellen Gedächtnis, in jedem Fall aber eine Verantwortung für Geschichte, und zwar für den nahezu verdrängten und vergessenen Teil derselben. Dabei fällt unter anderem auf, dass postmoderne Texte von einer textualisierten Wirklichkeit ausgehen, woraus die extensive Intertextualität und Metafiktionalität solcher Texte resultiert. Dies zeigt sich über die deutschsprachige Literatur hinaus und ebenso hinaus über die von der postmodernen Literatur bevorzugte Gattung des Romans.

Bibliographie

Barretta, Iginia (2020): *Vom Lesen lesen. Zur Konzeption und Darstellung des Lesers im postmodernen Roman*. Göteborg.

Burger, Hermann (2014a): „Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz“. In: Ders.: *Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Simon Zumsteg. Bd. 4. München, S. 5–377.
Burger, Hermann (1988): „Strategien der Verweigerung in ‚Schilten‘ “. In: Peter Grotzer (Hrsg.): *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz: Sigriswiler Kolloquium der Schweizer Akademie der Geisteswissenschaften*. Zürich, S. 133–142. Wiederabgedruckt in: Burger 2014a: 381–393.
Burger, Hermann (2014b): „Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung“. In: Ders.: *Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Simon Zumsteg. Bd. 8. München, S. 65–153.
Gauß, Karl-Markus (2010a): *Im Wald der Metropolen*. Wien.
[Gauß, Karl-Markus als Gauß 2010b]: „‚Ich lasse es regnen‘. Karl-Markus Gauß im Gespräch mit Daniela Strigl und Herbert Ohrlinger“. In: Herbert Ohrlinger / Daniela Strigl (Hrsg.): *Grenzgänge. Der Schriftsteller Karl-Markus Gauß*. Wien, S. 9–43.
Gauß, Karl-Markus (2017): „Kurze Autobiographie des Autors als Leser“. In: Werner Michler / Klemens Renolder / Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Von der Produktivkraft des Eigensinns. Die Literaturen des Karl-Markus Gauß*. Salzburg / Wien, S. 193–207.
Kaindl, Kurt (2010): „Kleiner Koffer, heller Trenchcoat . . .“. In: Herbert Ohrlinger / Daniela Strigl (Hrsg.): *Grenzgänge. Der Schriftsteller Karl-Markus Gauß*. Wien, S. 143–152.
Kaszyński, Stefan H. (2012): *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth. Frankfurt a.M.
Kaiser, Herbert (1986): „Das Ich als Gedankengänger auf dem Weg zu sich selbst. Zu Gerhard Köpfs Roman ‚Die Strecke‘ “. In: *Literatur für Leser* 2, S. 65–73.
Köpf, Gerhard (1985): *Die Strecke*. Frankfurt a.M.
Köpf, Gerhard (1991a): „Hund und Katz und Maus, Schnecke, Butt und Ratte. Günter Grass zum sechzigsten Geburtstag“ [1987]. In: Ders.: *Vom Schmutz und vom Nest*. Frankfurt a.M., S. 87–101.
Köpf, Gerhard (1991b): „Ästhetik und öffentliche Anästhesie. Ein Zuruf“ [1989]. In: Ders.: *Vom Schmutz und vom Nest. Aufsätze aus zehn Jahren*. Frankfurt a.M., S. 111–116.
Largo, Remo H.: „Nachwort“. In: Burger 2014a: 399–411.
Lindgren, Torgny (2003): *Das Höchste im Leben*. München / Wien [schwedisches Original unter dem Titel *Pölsan*, Stockholm 2002].
Platen, Edgar (2020): „Von Europas Mittelpunkt(en). Zur ‚literarischen Landkarte‘ von Karl-Markus Gauß’ Essayistik“. In: Edgar Platen / Irena Samide / Siegfried Ulbrecht / Helena Ulbrechtová (Hrsg.): *Karl Markus Gauß*. Hildesheim, S. 7–24 (= *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien* 1–2 (2020), Themenheft).
Schloz, Günther (1985): „Durchs Grenzland der vergehenden Zeit. Zu Gerhard Köpfs Roman ‚Die Strecke‘ “. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 12.10.1985.
Welsch, Wolfgang (1991): *Unsere postmoderne Moderne*. 3. durchges. Aufl. Weinheim [Erstauflage 1987].

Ton und Gedächtnis.
Fragmentarische Überlegungen zum Dokumentarhörspiel

Britta Herrmann (Münster)

Töne und Geräusche transportieren Semantiken, strukturieren symbolische Ordnungen und triggern Affekte, die unsere individuellen Erinnerungen und Identitäten prägen. Aber auch das kulturelle Gedächtnis: Denn seit der Erfindung audiomedialer Speicher- und Übertragungswege können akustische Phänomene sowohl archiviert als auch objektiviert, das heißt kulturell bzw. künstlerisch geformt und durch Aktualisierung perspektiviert werden. Zum „Memory Boom" (Winter 2001) der letzten 30 Jahre haben daher, von der Literaturwissenschaft praktisch unbemerkt, auch zahlreiche akustische Texte beigetragen, die sich zwischen Dokumentation und Fiktion bewegen. Diese Texte zeigen eine große formale Vielfalt und bewegen sich gegenwärtig zwischen O-Ton-Hörspiel, Feature, Podcast, Höredition, Hörbuch, virtuellem Denkmal oder begehbarem Hörspiel in Form einer Stadtführung per App. Der Einfachheit halber sollen diese verschiedenen Erscheinungsweisen unter dem Begriff des ‚Dokumentarhörspiels' gefasst werden.[1] Einige sind eher narrativ, andere pflegen den Gestus der bloßen Material-Präsentation; sie verwenden O-Töne oder lassen das Material durch professionelle Stimmen nachsprechen; sie machen musikalisch bzw. mit Geräuschen Stimmung oder versuchen gerade im Gegenteil einen möglichst objektiven und emotionslosen Ton zu finden; sie arbeiten wissenschaftlich gestützt oder folgen eher (klang-)ästhetischen Gesichtspunkten; sie rekonstruieren Gerichtsprozesse, wie etwa *Saal 101* den NSU-Prozess (BR 2021), oder reinszenieren historische Ereignisse als Familiengeschichten, wie etwa Thilo Reffert in seinem Wende-Hörspiel *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle* (MDR 2009); sie bringen bislang unerhörtes Tonmaterial aus dem Archiv, wie *Sie sprechen mit der Stasi. Originalaufnahmen aus dem Archiv der Staatssicherheit* (WDR 2017) von Andreas Ammer und FM Einheit, oder sie wollen selbst ein akustisches Denkmal und Archiv sein, wie die Höredition *Die Quellen sprechen* (BR 2013–2021).

1 Auf die Schwierigkeiten der Definition soll hier nicht weiter eingegangen werden, stammt doch schon der Begriff der Dokumentarliteratur aus einer „vorwissenschaftlichen Gebrauchssphäre" (Miller 1982: 8). Versuche der Differenzierung nach Genre, ästhetischem Verfahren und Medienformation werfen daher „mehr Fragen als Antworten" (Onderdelinden 1992: 257) auf.

Das alles sind neuere Beispiele, was aber nicht bedeutet, dass das Dokumentarhörspiel erst seit den 2000er Jahren existiert. An Forschung fehlt es, doch lassen sich einige Fragestellungen aus dem Bereich des Dokumentartheaters aufgreifen. Die immer schon umkreiste Spannung zwischen Fakt und Fiktion hat die Aufmerksamkeit hier längst auf die Frage gelenkt, wie das Zusammenspiel von historischen Dokumenten, ästhetischer Gestaltung und Rezeptionsweise im Einzelnen eine gedeutete Wirklichkeit erzeugt und welche Rolle dem Publikum dabei zugewiesen wird. Auch findet mittlerweile eine verstärkte Reflexion medialer Bedingungen und der Erzeugung von Authentizitätsphänomenen statt. Vor diesem hier nur grob zu skizzierenden Hintergrund soll sehr exemplarisch an drei sehr verschiedenen Beispielen sehr fragmentarisch folgenden Fragen nachgegangen werden (nicht notwendig in der genannten Reihenfolge):

1) Welchen ontologischen Staus hat das Originale oder das Zeitdokument in diesen Arbeiten?
2) Welche Rolle spielt die klangliche Gestaltung dabei?
3) Mit welchen Formen des Erinnerns haben wir es zu tun?

1. Thilo Reffert: Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle *(MDR 2009) – zurück in die Vergangenheit?*

Ein Beispiel für eine narrative dokumentarische Form ist Thilo Refferts Hörspiel *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle* (Reffert 2009), das 2010 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurde – dem renommiertesten deutschen Hörspielpreis. Thilo Refferts Mutter und Schwester waren die ersten Ostdeutschen, die am 9. November 1989 nach der neuen Schabowski-Regel aus der DDR aus- und in derselben Nacht wieder einreisten. Reffert konnte damals nicht dabei sein und wiederholte zwanzig Jahre danach diese Fahrt mit den beiden Zeitzeuginnen im historischen Wartburg von Magdeburg nach Helmstedt/Marienborn. Die Fahrt wurde dokumentiert und mit Originaltönen versetzt. Diese stammen, neben Einspielungen von Erzählungen der Familienmitglieder, vorwiegend aus Radio- und TV-Sendungen vom Tag des Mauerfalls – zu hören sind u.a. diverse Nachrichtensprecher und -sprecherinnen, der konfuse Günter Schabowski und eine nicht minder überforderte Annemarie Renger im Bundestag. Metareflexiv verweist das Hörspiel auf sein Verfahren zwischen re-enactment und medialer Resurrektion:

> Dafür habe ich [. . .] all diese Damen und Herren Persönlichkeiten der Zeitgeschichte gebeten, sich noch einmal aus ihren O-Ton-Konserven zu erheben, um

> diesen Abend [. . .] so originalgetreu wie möglich auferstehen zu lassen. Nachgeholte Erinnerung. [*Cartoonhaftes Uhrenticken*] (05'42''–06'02'').[2]

Es werden auch O-Töne aus der DDR eingearbeitet, die sich so ebenfalls aus den Konserven erhebt, etwa in Form von Liedern oder mit Ausschnitten aus einer Wartburg-Werbung, die das Auto – sinnigerweise – als Symbol einer dynamischen Gegenwart anpreisen (06'53''–07'06'') und zugleich die „Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle" (00'09''–00'11'') des Wagens betonen. Und natürlich ist, als wichtiger Akteur und materieller Zeuge der Geschichte, auch der Wartburg selbst zu hören. Jedenfalls scheint es so, mehrfach werden entsprechende Motorengeräusche laut. Doch es stellt sich recht schnell heraus, dass das originale Auto, das die Mutter, Annemarie Reffert, nach der üblichen 16-jährigen Wartezeit erst 1988 bekommen hatte, im Januar 1990 von ihr weiterverkauft wurde. Das kurz zuvor noch begehrte, langerwartete und 24.000 Ostmark teure Fahrzeug ging für 2000 DM an einen neuen Besitzer – ein Symbol für den Ausverkauf und den rapiden Wertverlust der DDR (06'06''–06'34'').

Statt des originalen Fahrzeugs wurde ein anderer, viel älterer Wartburg aufgespürt, der, seltsamer Zufall, just im Jahr des Mauerbaus vom Band lief. Anfang und Ende der sicheren Zelle der DDR werden so symbolisch zusammengebunden. Original an diesem Wartburg ist, wie der Erzähler zunächst konstatiert, immerhin die Farbe: tschitscheringrün. Doch auch das stimmt dann wieder nicht: „Ich sitze zwischen meiner Mutter und meiner Schwester und versuche mich zu erinnern. Aber wie kann ich meiner Erinnerung trauen. Der Wartburg, den ich für tschitscheringrün gehalten habe, ist in Wahrheit caprigrün" (21'54''–22'05'').

Und auch das Caprigrün markiert eine Glaubwürdigkeitslücke, deckt sich der Farbton aus der Tabelle der originalen Wartburg-Lackierungen[3] doch nicht mit der Farbe des Wagens, der auf einem Bild von den Hörspielarbeiten zu sehen ist.[4] Die retrospektive – oder vielmehr: retroauditive – Konstruktion des familiären Mauerfallerlebnisses wird so auf mehreren Ebenen deutlich als „[n]achgeholte Erinnerung" bzw. als unsichere Erinnerung markiert. Die beteuernd wiederholte Versicherung, nichts sei ausgedacht, alles sei „bar jeglicher Fiktion" (02'00''–02'02''), konterkariert nicht erst eine surreale Traumpassage am Ende des Hörspiels, wenn der Erzähler wieder zurück in Berlin ist, sondern bereits die im Hörspiel mehrfach verdeutlichte grundsätzliche

2 Die Stellenangaben wurden hier und im Folgenden mit Audacity bestimmt, die Zitate von mir verschriftet.

3 URL: http://www.simantik.de/wartburg-farben.shtml (zuletzt eingesehen am 09.09.2021).

4 URL: https://www.thilo-reffert.de/hoerspiel/die-sicherheit-einer-geschlossenen-fahrgastzelle (zuletzt eingesehen am 09.09.2021).

Autofiktionalität von Erinnerung und Selbsterzählung. Der ontologische Status des Originalen wird dabei wiederholt und medienreflexiv in Frage gestellt. Und es fehlt auch nicht an metahistoriographischen Signalen gegenüber dem zweifelhaften Nutzen eines re-enactments: „Hätte ich nicht gleich auf den Wartburg hören sollen? Es führt kein Weg in die Vergangenheit. Die Geschichte muss ohne Rückwärtsgang auskommen.“ (54’14’’–54’23’’) Während die O-Ton-Konserven und Zeitzeuginnen-Erinnerungen scheinbar „Inseln vollkommen anderer Zeitlichkeit bzw. Zeitenthobenheit“ (Assmann 1988, 12) erzeugen, erfolgt immer wieder deren ironische Brechung aus der Distanz der Gegenwart. Die Bewegung des Nachholens mag nostalgisch anmuten, doch führt sie hier gerade nicht in eine regressive Inselhaltung, sondern in die Erkenntnis der Differenz von Vergangenheit als verschwundenem Ereignis einerseits und Geschichte als eine vor dem Horizont der Gegenwart erzählte und gedeutete Vergangenheit andererseits.

Das Hörspiel markiert mit seinem O-Ton-Gebrauch schließlich auch die Diskrepanz zwischen individueller (ostdeutscher) Erfahrung und medialer (meist westlicher) Deutungshoheit: Permanent wird der Erzähler in seiner Geschichte durch Nachrichtensprecher und -sprecherinnen unterbrochen. Im Gegenzug demonstriert das Hörspiel freilich, wie es seinerseits über die konservierten Tonschnipsel aus dem Archiv der Vergangenheit verfügt und daraus etwas Neues zusammensetzt: Sie werden technisch verändert – etwa abgeschnitten oder vorgespult (z. B. 09’59’’–10’07’’, 11’12’’–11’14’’) –, verbal abgefertigt („Nein, falsch, Herr Jelaffke“, 10’01’’–10’03’’) oder in schiefe Scheindialoge integriert: „[O-Ton] *Das Wort hat der Abgeordnete Tillmann*. [O-Ton Ende] Guten Abend Herr Kronberg. Natürlich – die Bonner Seite der Geschichte. Warten Sie schon lange? [O-Ton] *Fünf Minuten*. [O-Ton Ende] Entschuldigen Sie bitte.“ (13’04’’–13’13’’)

Im Hörspiel geht es also nur vordergründig um die Rekonstruktion eines vergangenen Ereignisses. Reflektiert wird vielmehr der komplexe Prozess von Erinnerung, Überlieferung, Tradition, Speicherung und Vergessen auf individueller wie kollektiver Ebene. Dabei wird deutlich, dass dieser Prozess von einem Ringen um Erinnerungsdominanz und um mediale Diskursmacht durchzogen ist, gegen die das Dokumentarhörspiel seinen Willen zur Korrektur, Erweiterung, Überprüfung und Umschrift des Wissens von historischen Ereignissen setzt. Dazu gehört etwa auch der ironische und hintergründige Verweis auf unterschiedliche Betrachtungen der historischen Ereignisse (die Bonner Seite vs. DDR-Bürger und Bürgerinnen) oder auf unterschiedlich lange Wartezeiten bis zur Worterteilung (5 Minuten vs. 40 Jahre).

Mehrfach umkreist das Hörspiel zudem sprachliche Verdrängungsprozesse als Problem der Erinnerungskultur. Die Farbbezeichnung ‚tschitscheringrün‘ ist ein Beispiel für Worte und Dinge, die nur wenigen Westdeutschen geläufig gewesen sein dürften und die zunehmend auch aus dem kollektiven

Gedächtnis der Ostdeutschen verschwinden. Ein anderes Beispiel bieten die im Hörspiel beiläufig erwähnten empfindlichen „Sprelacartblenden“ (04’59’’–05’00’’) in der Küche der Mutter, die es (angeblich) auch 2009 noch gibt. Sprelacart ist das ostdeutsche Pendant zu Resopal. Oder zu Laminat. Allein an der Geschichte des Sprelawerks ließe sich die Geschichte der DDR und ihrer Nachwendezeit erzählen – übrigens als grandiose Erfolgsgeschichte –, aber dazu müsste das Wort und das entsprechende semantische Wissen dem gesamtdeutschen kollektiven Bewusstsein präsent sein.

„Ist das die Schnittstelle von Küchenschrank und Weltgeschichte?“ (15’33’’–15’37’’) Vermutlich ist sie das: Dieser Roadtrip inszeniert oder konstruiert zwar einerseits eine private Familienerinnerung. Andererseits verbindet sich diese aber mit der Urszene der Entstehung eines neuen Deutschlands als Zentrum Europas. Hier zeigt sich etwas, das sich nicht nur im Hörspiel, sondern auch in verschiedenen Romanen des Memory Booms sowie in musealen Kontexten seit einiger Zeit feststellen lässt: Nationale Narrative werden in Familienerzählungen übersetzt (vgl. Winter 2001: 13) und „identitätskonkret“ (Assmann 1988: 11), während im Gegenzug das Individuum sich nachträglich in die deutsche Vergangenheit oder (damit) gar in die Weltgeschichte einschreibt. Geschichte wird so einerseits entkollektiviert (vgl. Rosenzweig und Thelen 1998: 186), andererseits wird das Private historisch vergrößert.

2. *Bayerischer Rundfunk:* Die Quellen sprechen *(2013–2021 ff.) – aber wie?*

Gegenwärtig finden sich verschiedene Dokumentarhörspiele, deren „operative[.] Technik“ (Miller 1982: 68) darin besteht, eine kohärente Narration oder ein dramatisches Spiel abzulehnen, sich gar dezidiert „[j]enseits von Kunst, jenseits von Fiktion“ (Agathos /Kapfer: 2013) zu verorten. Im Vordergrund steht ein Material präsentierender Gestus, der auf Einordnung verzichtet und stattdessen suggeriert, dass die Quellen selbst sprechen. Die Struktur und Anordnung des Materials oder der Einsatz von sprachlichen und medientechnischen Mitteln bleiben zwar nicht unreflektiert, doch wird eher die Leistung einer historischen Rekonstruktion oder einer Archivöffnung betont als Missstände und deren Folgeerscheinungen anzuprangern. Anders gesagt: Statt wie ehemals im Dokumentartheater als „aktuelle Pamphlete“ (Onderdelinden 1992: 258) das Bewusstsein zu formen und „effektiv auf die Zustände einzuwirken“ (Weiss 1974: 64), suchen diese Stücke Wissen zu übermitteln oder selbst Dokumente zu schaffen bzw. zu Dokumenten zu werden, in denen sonst nicht mehr (sinnlich) erfahrbare Ereignisse gespeichert sind.

Ein Beispiel bildet das Dokumentarhörspiel *Die Quellen sprechen*. 2016 wurde es mit dem Deutschen Hörbuchpreis ausgezeichnet und 2020 für den

Grimme Online-Arward nominiert. Die „dokumentarische Höredition“ zur „Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945“ ist, so lautete die Begründung der Hörbuchpreis-Jury, ein ‚Mahnmal‘. Also eine Gedächtnisinstitution. Der Bayerische Rundfunk hatte dieses Mahnmal in Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgeschichte von 2013 an erarbeitet, 2021 sollte es ursprünglich vollendet sein. Zunächst wurde es als CD-Box im Handel angeboten. 2019 wurde das Werk um Dokumente aus Italien, Griechenland, Albanien, Bulgarien, Rumänien und der Slowakei erweitert und als Podcastangebot verfügbar gemacht. Im Netz hat das Hörspiel dann die Form einer akustischen Ausstellung angenommen, das dicke Booklet der CD-Edition hat sich hier gleichsam in Schautafeln verwandelt, auf denen die Dokumente mitgelesen werden können. Zu hören sind, das mag bei dem Titel zunächst verwundern, allerdings keine historischen O-Töne:

> „Schauspieler und Zeitzeugen lesen hunderte von ausgewählten Dokumenten – verfasst von Täten, Opfern und Beobachtern. Zeitungsberichte, Hilferufe, Verordnungen, Befehle, Tagebuchaufzeichnungen und Privatbriefe. Historiker erläutern die politischen Hintergründe und diskutieren Forschungsfragen. Zeitzeugen erzählen, was ihnen widerfuhr und wie sie überleben konnten.“
>
> (Bayerischer Rundfunk 2021)

Der Gestus der Präsentation verbindet sich hier explizit mit dem Hinweis auf die Quantität der Quellen, aus denen ausgewählt wurde. Hinter dem Bruchteil des Materials, dem wir lauschen können, steht also ein riesiges, ja ein überwältigendes Dokuversum – unerhört, auch weiterhin. Selektion, Montage, das Verweigern einer linearen, geschlossenen Narration, eine Vielfalt von Stimmen, geschulten wie ungeschulten, und die Heterogenität der Perspektiven sind die ästhetischen Prinzipien, mit denen das chaotische Material bewältigt und zugleich abgebildet wird (vgl. Agathos / Kapfer 2013).

Begründet wird mit der Betonung der Quantität des Materials aber nicht nur die Ästhetik des Hörwerks, die in einem gewissen Kontrast zur behaupteten Kunstlosigkeit steht, sondern noch manches Andere, zum Beispiel der Topos der Nicht-Erzählbarkeit: „Die Totalität der Verfolgung überfordert jede Narration und verweist auf ihre Begrenzungen“. Das Projekt sei entstanden, „im Wissen, dass auch die größte und wissenschaftlich begleitete Höredition mit Hunderten gesprochener Quellen an ihre Darstellungsgrenzen stößt und die Shoah *nicht*-erzählbar bleibt“ (ebd.). Der Topos der Undarstellbarkeit wird jedoch seit längerem kontrovers diskutiert (vgl. etwa Frei und Kansteiner 2011), und statt ihn als „Wissen“ zu zementieren, ist wohl eher danach zu fragen, welche Funktion der Topos hat, scheint er doch auch dazu zu dienen, alle bisherigen Erzählungen über den Holocaust als nicht adäquat zu

disqualifizieren, um so das eigene Projekt zu legitimieren: „Es liegt [. . .] aber auch an der Masse des im Laufe von Jahrzehnten Dargestellten und Erzählten, dass immer wieder neue Anläufe unternommen werden müssen, den Holocaust bzw. die Shoah zu überliefern." (Agathos / Kapfer 2013) Das trägt bei zum Memory Boom.

Dem Dokumentarhörspiel zugrunde liegt eine 16-bändige Quellen-Edition des Instituts für Zeitgeschichte. Das Hörspiel ist dennoch ein eigenes Werk. Es besteht aus drei Teilen: zunächst einer Art Hörbuch, in dem ausgewählte Quellen der schriftlichen Edition eingelesen worden sind („Dokumente"); sodann aus Zeitzeug:innenberichten („Zeitzeugen"); und schließlich aus wissenschaftlichen Einordnungen und selbstreflexiven Kommentaren („Diskurs"). Die Zeitzeug:innen bekommen eine doppelte Rolle zugewiesen: Sie berichten zum einen von ihren eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, zum anderen lesen sie aber auch Opfer-Dokumente der Quellen-Edition ein. Ihre Biographien und Stimmen, die u.a. das Alter und die jeweilige Herkunft der Sprechenden hörbar vergegenwärtigen, verleihen den Texten Individualität, Nähe und Emotionalität, also letztlich Zeugenschaft und Wahrhaftigkeit, obwohl die Texte ursprünglich nicht von gerade diesen Zeitzeug:innen stammen. So werden authentifizierende ‚Quasi-O-Töne' geschaffen, und die Stimmen selbst bilden dokumentarisches Material, unabhängig davon, ob sie eigene Erfahrungen übermitteln oder fremde.

In den Zeitzeug:innenberichten übermitteln die Sprechenden dann aber eigene Erfahrungen. Mit ihnen wird eine separate Oral History-Sammlung geschaffen, die das vorhandene Material der schriftlichen Edition anreichert. Anders gesagt: Im und durch das Hörspiel werden neue Opfer-Dokumente erzeugt. Und nicht nur das: Denkt man an die „beginnenden Zeit des ‚postmemory', in der nicht mehr auf das Erfahrungsgedächtnis von Zeitzeug_innen zurückgegriffen werden kann" (Blaschitz 2016: 52), bildet der akustische Text einen spezifischen Speicher für dieses Erfahrungsgedächtnis. Die Quellen sprechen und können, auch wenn sie real verstummt sind, medial immer wieder gehört werden. Allerdings sind sie dann nicht mehr revidierbar, nur noch löschbar.

Die übrigen Dokumente, das heißt diejenigen, die nicht von Opfern stammen, lesen die Schauspieler:innen Bibiana Beglau, Wiebke Puls, Matthias Brandt und Michael Rotschopf. Es sind immer nur zwei professionelle Sprechstimmen pro Staffel beteiligt, je von einer Frau und von einem Mann. Während die Stimmenvielfalt der Zeitzeug:innen die Vielzahl und Individualität der Opfer verdeutlicht, verschwinden die Stimmen der Schauspieler:innen hinter der Schrift: Sie sprechen so sachlich und distanziert wie möglich, ohne Rollenspiel, und werden gewissermaßen zu Wiedergabemedien, die dem gelesenen Text nicht ihren eigenen Empfindungsausdruck geben, sondern ihn lediglich ertönen lassen. Die Schriftzeugen sprechen.

Durch den reduzierten Stimmeneinsatz wird ein Sound des Faktischen, Dokumentarischen erzeugt. Er wird noch dadurch betont, dass sämtliche Paratexte, also etwa Datum, Aktenzeichen, usw. mitgelesen werden und auf den Einsatz von Musik verzichtet wird. Auf diese Weise sollte ein Text entstehen, der Unterhaltung verweigert und zur ‚notwendigen Zumutung' wird. Ein ähnliches Verfahren findet sich etwa auch im Hörspiel *Saal 101. Dokumentarhörspiel zum NSU-Prozess* (ausführlicher dazu Herrmann 2021), unter der Regie von Ulrich Lampen, der auch bei *Die Quellen sprechen* als Regisseur mitwirkte.

Kann man die Texte dann nicht eigentlich genauso gut auch lesen? Könnte man, und zumindest die bimediale Rezeption wird ja durchaus nahegelegt. Allerdings verbinden sich in der akustischen Version die Texte mit den sinnlichen Qualitäten der jeweiligen Sprechstimme. Das kann zu Irritationen führen, etwa wenn durch Bibiana Beglau der *Völkische Beobachter* zur völkischen Beobachterin wird (aber auch das ‚stimmt' schließlich). Oder weil die angenehme Modulation der Profis und der Schmelz ihrer Stimmen uns dazu verleitet, gerne zuzuhören, das Vorgetragene aber an sich ungeheuerlich ist. Die Verhaltenheit im stimmlichen Ausdruck ist zudem keineswegs völlig neutral, sondern transportiert Spuren des Zögerns, des Widerwillens, der Schwere. Ein Denken durch die Zunge, wenn man so will. Diese Spuren erzeugen eine unterschwellige Beklommenheit, lassen aber den Hörenden dennoch genug Assoziations- und Deutungsfreiheit, um den Text in sich selbst nachzuvollziehen. Kurz: Durch die Vokalisierung erhalten die Texte auf unterschiedliche Weise subtilen Eingang in unseren eigenen Erfahrungs- oder Erlebnisraum, während die reine Lektüre es uns erlaubt, zu den Texten stärker auf Distanz zu gehen.

3. *Andreas Ammer & FM Einheit:* Sie sprechen mit der Stasi *(WDR 2017) – Originalton und prothetische Erinnerung (to be continued. . .)*

Erzeugt wird durch das (Dokumentar-)Hörspiel letztlich etwas, so die These, das man eine ‚prothetische Erinnerung' nennen könnte (ausführlicher dazu Landsberg 2004) – ein Begriff, der vor einigen Jahren für die Leistung massenmedialer Erzeugnisse geprägt wurde, eigene Erinnerungsräume stiften und das kollektive Gedächtnis formen zu können. Sie setzt sich an die Stelle eigener Erfahrungen. Wie die Quellen klingen, wenn sie sprechen, prägt unsere Vorstellung und letztlich unser ‚Wissen' von der Geschichte. Oder etwa auch davon, wie eine Diktatur, wie der Diskurs der Macht sich anhört. Das lenkt die Aufmerksamkeit letztlich darauf, dass Hörmuster in spezifischer Weise das Verstehen lenken.

Prothetische Erinnerungen werden, wie reale Erinnerungen auch, für das kulturelle Gedächtnis wirksam, weil und wenn sie objektiviert und reinszeniert werden. Dazu ein letztes, kurzes Beispiel: Für ihr O-Ton-Hörspiel *Sie sprechen mit der Stasi* hatten Andreas Ammer und der Musiker FM Einheit schon einen bestimmten Sound im Kopf, den sie mit der Stasi konnotierten, bevor sie im akustischen Archiv der Stasi-Behörde die dort lagernden Tonbänder von Telefonaten, Wohnungsüberwachungen, Schulungen und Verhören abhören konnten. Auf dieses bereits existierende Klangbild, das mangels eigener Erfahrungen mit der Stasi eine prothetische Erinnerung sein muss, bauten sie dann ihre „akustischen Gebäude" auf (Ammer / FM Einheit 2018: 18'06''–18'08''), die zu Gehör bringen sollten, wie der Überwachungsstaat klingt: mit seinen technischen Möglichkeiten, seinen Überlagerungen, seinem Rauschen, seinen Sprechweisen (ebd.: 15'33''–15'53'' und 22'50''–24'01''). Über die Originaltoncollage hinaus werden die Tonbandausschnitte von einer eigens dazu komponierten Musik begleitet. Und obwohl die dräuend-düstere Musik die historischen O-Töne durchaus kommentiert und die Rezeption deutlich lenkt, insistieren auch Ammer / FM Einheit darauf, „dass das Material von sich aus spricht" (ebd.: 17'00''–17'26'').

Wie sich zeigt, ist der ontologische Status des Originalen in allen Beispielen nicht unproblematisch: Der Umgang mit und der Einsatz von O-Tönen wäre im Hinblick auf die jeweilige Poetik des Dokumentarischen weit genauer zu untersuchen (anknüpfend an Miller 1982: 84–96). Dazu gehört auch die bislang ungestellte Frage, welche mnemische Energie (um mit Aby Warburg zu sprechen) Töne und Klänge haben, wie sie das kollektive Gedächtnis prägen und wie diese mnemische Energie im Einzelnen in den Dokumentarhörspielen gestaltet wird. Deutlich dürfte jedoch geworden sein, dass es keineswegs nur „Texte, Bilder und Riten" sind, „die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild" (Assmann 2006: 70) formen, sondern in mindestens genauso hohem Maße auch sonale Wahrnehmungen und Objektivierungen (vgl. dazu auch Herrmann 2018).

Bibliographie

Agathos, Katarina / Herbert Kapfer im Gespräch mit Christian Lindenmeyer am 18.01.2013 in München, URL: https://die-quellen-sprechen.de/Agathos_Kapfer.html (Zugriff am 14.09.2021).

Ammer, Andreas / FM Einheit (2018): *Sie sprechen mit der Stasi. Originalaufnahmen aus dem Archiv der Staatssicherheit* (1 CD). München.

Ammer, Andreas / FM Einheit über „Sie sprechen mit der Stasi." In: Titel – Thesen – Temperamente (17.03.2018), URL: https://www.ardmediathek.de/video/ttt-titel-thesen-temperamente/andreas-ammer-und-fm-einheit-ueber-sie-sprechen-mit-der-stasi/mdr-de/Y3JpZDovL21kci5kZS9iZWl0cmFnL2Ntcy9j-ZWJmODZkMS01MmQxLTQzMGQtYTI2Ni1jZGU3ODJiMWJlYjM/ (Zugriff am 15.09.21).

Assmann, Jan (1988): „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität". In: Ders.: Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M., S. 9–19.

Assmann, Jan (2006): „Das kulturelle Gedächtnis". In: Ders.: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*. München, S. 67–75.

Bayerischer Rundfunk / Hörspiel und Medienkunst in Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgeschichte: *Die Quellen sprechen. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1845. Dokumentarische Höredition*. Regie: Ulrich Gerhardt, Ulrich Lampen. BR 2013–2021, URL: https://die-quellen-sprechen.de/index.html (Zugriff am 14.09.21)

Blaschitz, Edith (2016): „Mediale Zeugenschaft und Authentizität. Zeitgeschichtliche Vermittlungsarbeit im augmentierten Klassenraum". In: *Hamburger Journal für Kulturanthropologie* 5, S. 51–67.

Frei, Norbert / Kansteiner, Wulf (Hrsg.) (2011): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen.

Herrmann, Britta (2018): „Diskurse des Sonalen. Einleitung". In: Dies., Lars Korten (Hrsg.): *Diskurse des Sonalen. Klang – Kunst – Kultur*. Berlin, S. 9–30.

Herrmann, Britta (2021): *NSU. Der Prozess* (Podcast). URL: https://phonopoetik.hypotheses.org/573 (Zugriff am 16.06.2021).

Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York.

Miller, Nikolaus (1982): *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München.

Onderdelinden, Sjaak (1992): „Geschichte auf der Bühne". In: *Neophilologus* 76, S. 256–274.

Reffert, Thilo (2009): *Die Sicherheit einer geschlossenen Fahrgastzelle. Originalton-Hörspiel zum 9. November '89*, Regie: Stefan Kanis, MDR.

Rosenzweig, Roy / Thelen, David (1998): *The Presence of the Past. Popular Uses of History in American Life*. New York.

Weiss, Peter (1974): „Notizen zum dokumentarischen Theater" [1968]. In: Helmut Kreuzer / Peter Seibert (Hrsg.): *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Tübingen, S. 57–65.

Winter, Jay (2001): „Die Generation der Erinnerung: Reflexionen über den ‚Memory Boom' in der zeithistorischen Forschung". In: *WerkstattGeschichte* 30, Hamburg, S. 5–16.

Die (un)mögliche Gemeinschaft im Hörspiel *Die lächerliche Finsternis* von Wolfram Lotz

Agnieszka Hudzik (Berlin)

Im August 2015 verkündete die Zeitschrift *Theater heute* die Ergebnisse der alljährlichen Kritikerumfrage. *Die lächerliche Finsternis* des Dramatikers und Hörspielautors Wolfram Lotz, geb. 1981, war mit einer deutlichen Mehrheit der Stimmen (27 von 42) zum deutschsprachigen Stück des Jahres gewählt worden. Man zeichnete auch die Uraufführung dieses 2013 als Hörspiel verfassten Dramas in der Regie von Dušan David Pařízek im Akademietheater Wien als die beste Inszenierung der Spielzeit 2014/2015 aus. Ebenfalls 2015 erhielt Wolfram Lotz den Nestroy-Theaterpreis und *Die lächerliche Finsternis* wurde zum Berliner Theatertreffen und zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen. Es folgten zahlreiche weitere Inszenierungen im deutschsprachigen Raum sowie weltweit.[1] Der Text wurde in mehrere Sprachen übersetzt, u.a. ins Polnische, Englische, Türkische und brasilianische Portugiesisch, und – gemäß der Ursprungsidee – als Hörspiel adaptiert.[2] *Die lächerliche Finsternis* über somalische Piraten scheint den Nerv der Zeit getroffen zu haben, als die große Fluchtwelle den medialen Diskurs in Europa dominierte.

In diesem Aufsatz möchte ich nach den Gründen für diese überraschend breite und schnelle Rezeption des Stücks fragen, das eines der erfolgreichsten von Lotz ist.[3] Dabei setze ich mich mit der Frage auseinander, wie der

1 *Die lächerliche Finsternis* erfreute sich großer Beliebtheit und wurde in mehreren Theaterhäusern aufgeführt, u.a. im Thalia Theater in Hamburg (in der Regie von Christopher Rüping) und im Deutschen Theater Berlin (Daniela Löffner), die bühne Dresden (Peter Wagner) zeigte es, das Volkstheater München (Lukian Guttenbrunner), das Landestheater Detmold (Selina Girschweiler), das Kölner Theater der Keller (Martin Schulze), das Ateliertheater in Rostock (Paula Thielecke und Sören Hornung), das Salzburger Landestheater (Catja Baumann) und das Theater St. Gallen (Jonas Knecht). Das Stück war z. B. in Istanbul im Theater Bakırköy Belediye Tiyatrosu in der Regie von Nurkan Erpulat zu sehen; in Brasilien gab es zwei Inszenierungen, von Camilo de Lelis und Alexandre Dill; beide Aufführungen wurden auf dem Theaterfestival Palco Giratório 2017 gezeigt; 2019, kurz vor dem Ausbruch der Coronapandemie, inszenierte Anthony Simpson-Pike im Londoner Gate Theatre *The Ridiculous Darkness*.

2 Das Hörspiel in der Regie von Leonhard Koppelmann wurde vom SWR produziert und ist auf der Website des Internet Archive frei zugänglich: https://archive.org/details/dielaecherlichefinsternis-wolframlotz2015 (15.10.2021).

3 Auch sein zuletzt erschienener Sprechtext *Die Politiker* (2019) fand sehr viel Zuspruch.

Autor in seinem Hörspielskript die Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem Fremden dekonstruiert. Im Zentrum meines Interesses steht das Motiv der Aufnahme in eine Gemeinschaft.

Der Artikel besteht aus drei Teilen: Zunächst geht es um das Spiel mit Gattungskonventionen im Stück. Im nächsten Schritt untersuche ich die intertextuellen und intermedialen Bezüge. Zum Schluss gehe ich auf das Phänomen der Mimikry und die Möglichkeiten einer offenen Gemeinschaft ein, die Lotz entwirft und die große Resonanz in der Öffentlichkeit gefunden haben.

1. Postmoderne Poetik und Spiel mit Gattungskonventionen

Die Handlung des Stücks stellt Logik und Linearität infrage, grenzt ans Absurde und lässt sich kaum zusammenfassen: Der Pirat Ultimo Michael Pussi aus Somalia steht in Hamburg wegen eines Überfalls auf ein Frachtschiff vor Gericht und erzählt seine Lebensgeschichte, die von Krieg, Elend und kolonialer Ausbeutung geprägt ist. Ultimo trauert um seinen Freund Tofdau, der beim Entern des Frachtschiffs ertrank. Der zweite Handlungsstrang spielt in einer fiktiven Umgebung, in den finsteren Regenwäldern Afghanistans: Die beiden Bundeswehrsoldaten Pellner und Dorsch fahren den Fluss Hindukusch aufwärts und suchen nach einem Oberstleutnant, der dem Wahnsinn verfallen ist. Auf dem Weg durchlaufen sie mehrere Stationen und treffen seltsame Persönlichkeiten. Zum Schluss taucht unerwartet der ertrunkene Pirat Tofdau auf, Pellner erschießt ihn in der Finsternis.

Das Hörspiel besteht aus sechsundzwanzig Szenen, die unterschiedlich lang sind. Darin ähnelt es Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*, das im selben Jahr wie Lotz' Hörspiel entstand, sich ebenfalls mit Themen wie Flucht, Migrationspolitik und Fremdenfeindlichkeit auseinandersetzt und auch mehr als zwanzig Textabschnitte enthält (bzw. Text- oder Sprechflächen oder Rhizome, wie die Literaturnobelpreisträgerin sie nennt). Was die Dekonstruktion des dramatischen Gefüges angeht, ist Lotz im Vergleich zu Jelinek weniger radikal. Er behält gattungsspezifische Elemente wie die Dialogstruktur bei und setzt Figurenrede und Kommentartext deutlich voneinander ab. Dadurch unterscheidet sich sein Stück von Jelineks Dramen, die oft aus einem Fließtext ohne Einteilung in Akte und Szenen bestehen, eher an einen Bewusstseinsstrom erinnern und den Eindruck einer freien Assoziationskette erwecken.

Lotz hinterfragt die Konventionen der dramatischen Gattung auf eine andere Weise. Bei ihm ist die Autoreferentialität des Stücks besonders auffällig. Eine der Szenen z. B. besteht aus längeren Tagebucheinträgen unter der Überschrift „Ein kurzes (schräges) Trompetensolo" (Lotz 2016: 207).

Wie in einem Prosatext kommentiert hier ein autobiografisch gefärbter Ich-Erzähler selbstkritisch den Schreibprozess, thematisiert Schreibblockaden und die Probleme bei der Entwicklung der folgenden Dialoge. Schilderungen von Alltagssituationen des fiktiven Autors vermischen sich mit den Aussagen seiner Figuren. Zudem wird im Stück auch explizit über dessen Aufführung reflektiert: Das Skript beginnt mit einer kurzen Anmerkung, dass es sich nicht um einen „originären Theatertext“ handle und dass für eine etwaige Bühnenfassung „Veränderungen in der Dramaturgie, Streichungen, das Einfügen von Fremdtexten o. Ä.“ ratsam seien (Lotz 2016: 160). Hier wird also das weit verbreitete Postulat einer texttreuen Theaterinszenierung angefochten.

Lotz’ Verwischung von traditionellen literarischen Gattungsgrenzen fordert die Forschung heraus. Simon Hansen etwa bezeichnet das Stück in seiner soeben erschienenen Dissertation *Nach der Postdramatik* (2021) als „narrativierendes Text-Theater“, das die von Brecht geprägten Techniken der Episierung weiterführe. Hansen konzentriert sich auf den Realitätsbezug bei Lotz und stellt die These auf, dass *Die lächerliche Finsternis* die Unmöglichkeit der Mimesis problematisiere (2021: 127), was beispielsweise im folgenden Selbstkommentar des Ich-Erzählers zum Ausdruck komme:

> Heute Vormittag habe ich mich wieder vor dem Schreiben gedrückt. Das Gefühl ist ja immer wieder da, dass ich über die Dinge nicht schreiben kann, weil ich sie nicht kenne. Dabei geht es natürlich gerade darum, um dieses Verhältnis. Aber irgendwie habe ich da doch immer wieder Zweifel, ob einem dann nicht die Vehemenz fehlt, wenn die Aufgabe ist, über was zu schreiben, was einem „fremd“ ist.
>
> (Lotz 2016: 208)

Hier fallen mehrere Aspekte auf: die moralischen Bedenken, wie man aus der privilegierten Perspektive eines weißen Europäers über das Leid der Marginalisierten spekulieren kann, aber auch der Zweifel an der Darstellbarkeit der Wirklichkeit, die Krise der Repräsentation, der Relativismus der Wahrnehmung und die Metafiktionalität – Themen, die insbesondere die so genannte postmoderne Literatur zu ergründen versucht hat. Das, was Lotz’ Stück auszeichnet, scheint mir aber nicht nur die von Hansen betonte Hinterfragung der Wirklichkeitsreferenz zu sein, denn die gilt im zeitgenössischen postdramatischen Theater geradezu als selbstverständlich. Im Folgenden möchte ich daher aufzeigen, dass Lotz in seinem Stück ein komplexes intertextuelles und intermediales Spiel entwickelt. Dadurch dekonstruiert er nicht nur stereotype Darstellungen des Fremden und koloniale Denkmuster, sondern er reflektiert auch konstruktiv über die Möglichkeiten der Öffnung auf das Andere und der Inklusion. Auch diese Reflexion, die ein starkes subversives und politisches Potenzial hat, kann den Erfolg des Hörspiels *Die lächerliche Finsternis* erklären.

2. *Intertextualität und postkolonialer Diskurs*

Der intertextuelle und intermediale Charakter des Textes von Lotz wird gleich zu Beginn deutlich. *Die lächerliche Finsternis* beginnt mit den Worten „Nach Francis Ford Conrads *Herz der Apokalypse*" (Lotz 2016: 160). Leicht lässt sich entschlüsseln, dass es sich hier um eine Kombination der Namen von Joseph Conrad und Francis Ford Coppola handelt sowie um eine Collage aus Worten der Titel von Conrads Kurzroman *Herz der Finsternis* (*Heart of Darkness*, 1899) und dessen berühmter filmischer Adaption *Apocalypse Now* (1979). Die Verfahren der Zusammenziehung, der Collage mehrerer Elemente sind übrigens – neben Alogismen – dominierende Stilfiguren des Stücks.

Lotz zitiert und modifiziert viele Motive aus den beiden Werken, auch bei ihm kommen der Dschungel, die Finsternis und eine Schifffahrt flussaufwärts vor. Das sind aber nicht die einzigen Prätexte, auf die der Autor anspielt. Er bezieht sich auf andere literarische Werke, aber auch auf historische Ereignisse bzw. deren mediale Darstellungen, die zu einem einzigen Textkonglomerat verschmelzen. Dabei geht es ebenso um die Zeit des Kolonialismus wie um den deutschen Militäreinsatz in Afghanistan, den Vietnamkrieg, die Jugoslawienkriege oder den 11. September 2001. Die große Bandbreite kultureller und politischer Referenzen macht das Stück in gewisser Weise universell.

In der ersten Szene mit dem Titel „Prolog des somalischen Piraten" verteidigt sich Ultimo vor Gericht und erklärt, wie und warum er zusammen mit einem Freund mit einem kleinen Boot namens Hoffnung den deutschen Frachter überfallen hat. Schon hier wimmelt es von intertextuellen Bezügen, und es drängt sich auf, Lotz' Stück mit dem Hörspiel *Das Schiff Esperanza* von Fred von Hoerschelmann aus dem Jahr 1953 zu vergleichen. Hoerschelmanns Werk, das immer noch als Schullektüre im Deutschunterricht in der Sekundarstufe für die Klassen 8 bis 10 empfohlen wird, vereint prototypisch alle gattungsspezifischen Eigenschaften. Der Werbetext der Reclam-Ausgabe von 2014 verkündet, es sei das erfolgreichste deutsche Hörspiel überhaupt, gemessen an der Zahl der Übersetzungen in rund zwanzig Sprachen und der Produktionen im In- und Ausland. *Das Schiff Esperanza* handelt von einem klassischen Vater-Sohn-Konflikt, der zur Stimmung der Nachkriegsjahre in Deutschland passt: Der Vater ist Kapitän des verrosteten Frachtschiffs Esperanza, auf Deutsch Hoffnung, ein Alkoholiker und skrupelloser Menschenschmuggler. Als der Sohn, ein junger Matrose, erfährt, dass der Vater kein Vorbild ist, streitet er mit ihm. Ein Unglück passiert: Der Sohn schleicht sich zufällig unter die illegalen Passagiere, die nichts ahnend viele Meilen vor der Küste ausgesetzt werden, und ertrinkt mit ihnen.

Lotz schafft ein Gegenstück zu dieser Geschichte, nicht nur, weil er die Gattungsmerkmale des Hörspiels, die Dramaturgie und die Rolle der Akustik in den Regieanweisungen konsequent dekonstruiert. Das Schiff seines

Protagonisten ist ebenso hoffnungslos wie die Esparanza, was sich in Ultimos Namen ausdrückt: Ultimus (lateinisch) heißt übersetzt der Letzte. Der Pirat, der beinahe ertrunken wäre und ähnlich wie die illegalen Einwanderer in dem Hörspiel *Das Schiff Esperanza* aus Not gegen das Gesetz verstoßen hat, erhält das Wort und bittet das Gericht um Verständnis. Während seiner eloquenten Verteidigungsrede, in der sich Komik und Pathos mischen, wird klar, dass die europäische Autorität, die ihr Urteil über ihn fallen soll, ebenso fragwürdig ist wie die Vaterfigur bei Hoerschelmann: Die Europäer und ihr Gerichtshof sind für die Ungerechtigkeit und Ausbeutung mitverantwortlich, die Ultimo beklagt. Der Protagonist und sein Freund wollten Fischer werden und keine Seeräuber. Ein eindringlicher Monolog veranschaulicht Ultimos Verzweiflung:

> Aber wir trauten unseren Augen kaum: Die Netze waren leer. Da blickten wir hinab in das Meer, und wir sahen, dass auch das Meer ganz leer war. Die englischen, die holländischen, die japanischen, die indischen, die amerikanischen, die deutschen und die chinesischen Fischflotten hatten alle Fische und sonst auch alles herausgefischt. Das Meer war völlig leer, auch keine Alge war mehr drin, kein Plankton mehr, nichts mehr, nicht einmal mehr Wasser war darin. Das Meer war so klar, dass man hindurch blicken konnte, immer weiter hinab, in die Tiefe, nichts mehr, kein Tropfen Wasser und auch sonst nichts mehr, so leer war das Meer, und da, ganz unten, ganz unten in der Tiefe sahen Tofdau und ich den leuchtenden Grund des Meeres, der aber nicht aus Sand war, wie wir immer gedacht hatten, sondern aus Wut, aus unendlicher, ewiger Wut. Da begann Tofdau zu schreien, er brüllte wie ein verletztes Tier und wollte sich hinab stürzen, in diese Leere, aber ich hielt ihn fest und ich umklammerte ihn wie eine Mutter ihr Kind umklammert, wenn die Milizen kommen, ich umklammerte meinen Freund Tofdau, dass er nicht springen konnte, ich umklammerte ihn mit aller Kraft.
>
> (Lotz 2016: 164)

Die systematische Ausraubung der Meere ohne Rücksicht auf ihre Anrainer, die Ausbeutung der Umwelt und der Handel mit Waffen – das sind nur einige Verbrechen der westlichen Welt, deren Opfer Ultimo ist.

In dem Zitat fällt Ultimos eloquentes Deutsch auf, er wirkt wortgewandt und gebildet. An anderer Stelle sagt er, er habe „ein Diplomstudium der Piraterie an der Hochschule von Mogadischu“ mit der Note „sehr gut“ abgeschlossen, mithilfe eines Stipendiums des Islamistischen Studienwerks Mogadischu, der Studienstiftung des somalischen Volkes und mit einer Zuwendung der Stiftung Begabtenförderung berufliche Bildung Ostafrika (Lotz 2016: 165). Das hört sich an, als wolle Ultimo Beamtendeutsch parodieren. Er spricht offiziell, wendet sich hochachtungsvoll an das Gericht und erklärt gleich zu Beginn seiner Rede: „Der Einfachheit halber spreche ich Deutsch mit Ihnen,

bitte verstehen Sie das, es macht alles ja viel einfacher, wie ich finde“ (Lotz 2016: 161).

Simon Hansen sieht darin „eine Anspielung auf die romantische Komödie“ (2021: 117). Denn auch in Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797) komme dieses Motiv vor: Der Prinz Nathanael von Malsinki aus einem weit entfernten Land spricht problemlos die Sprache des Königs, „dem Drama zu Gefallen“ (Tieck, zit. nach Hansen 2021: 117). Bei Lotz handelt es sich meines Erachtens aber nicht nur um Elemente der Komik und um die parodistische Bloßstellung von Aporien der interkulturellen Kommunikation. Vielmehr zeichnet sich an dieser Stelle ein Aspekt der Kulturkritik ab: Ultimos Sprache ist hybrid, an anderen Stellen verwendet er Ausdrücke seiner alten und neuen Kolonisatoren. So bezeichnet er sich selbst mit dem N-Wort und erzählt seinen Werdegang entsprechend aktuellen Mustern in Form eines Bewerbungsschreibens. Diese Formulierungen drücken ironisch sowohl seine eigene Unangepasstheit aus sowie die Unzulänglichkeit der aufgeklärten Sprache der „ersten Welt“. Sein Monolog basiert auf Dichotomien wie Intellekt versus Emotionen, Vernunft versus Sinnlichkeit und Körperlichkeit, Macht, Herrschaft, Egoismus versus Gemeinschaftssinn. Er spricht von Wut, vom verletzten Tier, von Umarmungen wie von einer Mutter. Dabei vertraut er der Sphäre des Ursprünglichen, die von den Denkschemata westlicher, imperialer, totalisierend unmenschlicher Rationalität noch nicht erfasst wurde.

Ultimos Redestil lässt sich auch im Kontext der Debatten um subalterne Artikulation interpretieren. Erinnert sei nur an den 1988 erstmals veröffentlichten und viel diskutierten Essay von Gayatri Spivak *Can the Subaltern Speak?* (2020). Spivak beantwortet die Frage mit Nein: Die Subalternen können ihr zufolge nicht sprechen, weil sie sich der vorhandenen Diskurse und der tradierten Ausdrucksweisen bedienen müssten, um von den Anderen wahrgenommen zu werden, und deren Wahrnehmung wiederum sei von bestimmten Denkmustern geprägt und begrenzt. Lotz scheint diese These zu bestätigen; sogar der fiktive Verfasser des Stücks räumt ein, nicht frei von dominierenden Denkmustern zu sein. So macht sich der Ich-Erzähler in einem Selbstkommentar Vorwürfe, dass in seinem Stück keine Frauenfiguren vorkommen:

> Das sagt ja was darüber aus, wie begrenzt man halt doch ist in seinem Denken, letztlich, und was man eigentlich für ein Welt- und Gesellschaftsbild hat, obwohl man glaubt, ständig gegen ein derartiges anzuschreiben. Fast noch mehr aber hat mich erschreckt, dass es so ist, und ich bemerke es nicht mal.
>
> (Lotz 2016: 207–208)

Er ist im patriarchalen Denken tief verankert. Ähnlich wie Joseph Conrad im Imperialismus als einer totalisierenden Form verankert ist – so Edward W. Said in seiner berühmten Interpretation von *Heart of Darkness* (1994: 60). *Die lächerliche Finsternis* veranschaulicht, dass die westliche Kultur in sich

verschlossen ist und das Andere nicht zulässt. Das beschäftigt seit langem die Philosophie. Emmanuel Lévinas etwa hebt in seinen Schriften häufig hervor, dass Kultur im abendländischen Verständnis Immanenz bedeutet und darauf hinzielt, die Welt zu verstehen, sie zu verwalten und ihr die eigenen Deutungsmuster aufzuzwingen, wodurch sie allerdings mit der Transzendenz bricht und sich den Weg zur Anerkennung des Anderen versperrt (1995: 218–228). Während Lévinas angesichts dieser kulturpessimistischen Diagnose über eine transzendentale Alterität spekuliert, weist Lotz in seinem Stück auf die Gefahren und Ambivalenzen der Aneignung des Anderen hin.

3. Mimikry und Gemeinschaft

Das zeigt der Prolog der *Lächerlichen Finsternis*, der an Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* aus dem Jahr 1917 erinnert. Kafka schildert hier die Menschwerdung eines Affen namens Rotpeter, der an der westafrikanischen Goldküste lebt, bis ihn eine Jagdexpeditionsfirma gefangen nimmt und einem Dresseur in Hamburg übergibt. Wie der Affe bei Kafka muss auch Ultimo in dem Stück von Lotz vor einer Machtinstanz seine Zivilisiertheit und vollkommene Assimilation sowie den Bruch mit seiner angeblich primitiven Vergangenheit beweisen. Beide Protagonisten ziehen zwar, um Franz Fanons Metapher zu gebrauchen, die „weiße Maske“[4] der Akademie bzw. des Gerichts an, sie behalten aber ihre Differenz, sie bleiben Fremde und werden deswegen verlacht. Ultimo ist sich bewusst, dass seine Geschichte „lächerlich erscheinen mag“ (Lotz 2016: 170), denn die westliche Geschichte hat ihm seine eigene weggenommen: Seine Geschichte beginnt mit dem Kolonialismus. Rotpeter erinnert sich an das Lachen seiner Folterer, das „mit einem gefährlich klingenden, aber nichts bedeutenden Husten gemischt“ war (Kafka 2008: 327). Indem Ultimo und Rotpeter ihre Lebensläufe auf Hochdeutsch erzählen, sie zur Schau stellen und dem Gespött preisgeben, bezichtigen sie die Adressaten ihrer Reden gleichzeitig der Gewalt; sie verspotten unterschwellig

4 Fanon beschreibt in seinem Essay *Schwarze Haut, weiße Masken* (1952) dieselben Mechanismen der Unterdrückung wie Kafka und Lotz; er beschäftigt sich auch mit dem Phänomen der Sprache des Anderen und den Folgen der Assimilation: „Nichts Sensationelleres als ein Schwarzer, der sich korrekt ausdrückt, denn er nimmt wirklich die weiße Welt auf sich. Es kommt vor, dass wir uns mit ausländischen Studenten unterhalten. Sie sprechen schlecht Französisch: dann fühlt der kleine Crusoe, alias Prospero, sich wohl. Er erklärt, informiert, kommentiert, schreibt die Vorlesungen für sie mit. Beim Schwarzen erreicht die Verblüffung ihren Höhepunkt; er ist auf dem Laufenden. Mit ihm ist das Spiel nicht mehr möglich, er ist eine schiere Replik des Weißen. Man muss sich damit abfinden“ (2020: 32–33).

die Machtinstanz, an die sie sich wenden und deren Sprache und Ausdrucksweise sie imitieren. Ihre vermeintlich unzulängliche Nachahmung hat subversive Kraft: Ultimo und Rotpeter sind kolonisierte und revolutionäre Subjekte zugleich, die ihre Unterdrücker imitieren und kritisieren.

Lotz spielt mit dem Moment der Unentschiedenheit zwischen Nachahmung und Verspottung. Sein Verfahren im Prolog kann man mit dem Begriff der Mimikry interpretieren, wie ihn u.a. Homi Bhabha versteht. Denn Ultimos Rede demonstriert beispielhaft die Ambivalenzen des kolonialen Diskurses: das „Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen" (Bhabha 1984: 126), das sich z. B. darin zeigt, die gehobene Sprache des Gerichts zu sprechen, sich höflich zu benehmen und fast genauso zu sein wie das Gegenüber, aber eben nicht ganz – „almost the same but not quite, almost the same but not white", wie es Bhabha einprägsam formuliert (Bhabha 1984: 130).

Lotz zufolge ist diese ambivalente Mimikry keine angemessene Antwort auf die Herausforderungen der Migrationsgesellschaft. Gegen Ende des Stücks stößt der zweite Pirat Tofdau, ebenso wortgewandt wie Ultimo, auf Unverständnis. Er wendet er sich an Pellner, einen der Bundeswehrsoldaten: „Ich habe ein Recht darauf, hier vorzukommen. Wer hört mich denn sonst? Wo soll ich von mir erzählen, wenn nicht hier?" (Lotz 2016: 222). Trotz der klaren Worte möchte Pellner dem verzweifelten Tofdau nicht zuhören und erschießt ihn: „Ich versteh gar nichts, Mann! Was wollen Sie denn! Was reden Sie denn da!" (Lotz 2016: 223). Die gemeinsame Sprache garantiert keine Verständigung, die Anpassung hilft Tofdau nicht, Empathie bei seinem Gegenüber hervorzurufen und mit ihm Gemeinschaftlichkeit zu entwickeln.

Lotz macht damit auf ein Problem aufmerksam, das Spivak als „die Gefahr einer Aneignung des/der Anderen durch Assimilierung" bezeichnet (2020: 106). *Die lächerliche Finsternis* zeigt die Absurdität und die fatalen Folgen solcher Assimilierung, wenn sich der Andere darum bemüht, wahrgenommen zu werden, jedoch unverstanden bleibt und getötet wird. Doch damit endet das Stück noch nicht, das wäre ein ebenso tristes wie vorhersehbares Finale. Lotz versucht stattdessen, „die innere Stimme, die Stimme des anderen in uns *delirieren* [zu] lassen" (Derrida zit. nach Spivak 2020: 106) und die Perspektive einer (un)möglichen Annäherung an das Andere zu entwerfen, der Vergeblichkeit dieses Vorhabens zum Trotz. Unmittelbar auf die Erschließung von Tofdau folgt ein kurzer Epilog, der in gewisser Weise nacherzählt wird. Oberstleutnant Deutinger, der inzwischen wiedergefunden wurde, aber für wahnsinnig gehalten wird, erklärt dem zweiten Soldaten Dorsch, was ihn, also Dorsch, mit Pellner verbunden hat.

> DEUTINGER: Du hast zu ihm gesagt, dass du die Hoffnung hast, dass ihr euch immerhin erkannt habt, auch wenn du wüsstest, dass ihr keine Freunde geworden seid.

DORSCH: Und was hat Pellner geantwortet?
DEUTINGER: Ich weiß nicht. Ich glaube, er hat gesagt: „Mag sein". Oder etwas Ähnliches.

(Lotz 2016: 224)

An dieser Stelle spielt Lotz besonders deutlich auf Conrads *Heart of Darkness* an, auf die komplexe Erzählstruktur des Romans und das ambivalente Verhältnis zwischen Marlow und Kurtz.[5] Es braucht die Figur eines Dritten, der das Gemeinsame benennt und deutet – worauf der Name Deutinger verweist. Der Wahnsinn und das Nicht-Normative, diese Eigenschaften lassen sich als Attribute der Kunst verstehen, die eine Erzählung aufbauen und dadurch einen möglichen Raum für Pluralität schaffen kann – für eine Gemeinschaft, die auf der Anerkennung des Anderen basiert.

Bibliographie

Bhabha, Homi (1984): „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". In: October. Bd. 28: *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, S. 125–133.

Fanon, Frantz (2016): *Schwarze Haut, weiße Masken*. Übers. von Eva Moldenhauer. Wien.

Hansen, Simon (2021): *Nach der Postdramatik: Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*. Bielefeld.

Hoerschelmann, Fred von (2014): *Das Schiff Esperanza*: *Hörspiel*. Stuttgart.

Kafka, Franz (2008): „Ein Bericht für eine Akademie". Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Hrsg. von Roger Hermes. Frankfurt a.M.

Lévinas, Emmanuel (1995): *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. Übers. von Frank Miething. München / Wien.

Lotz, Wolfram (2016): *Der grosse Marsch. Einige Nachrichten an das All. Die lächerliche Finsternis*. Drei Stücke. Hrsg. von Friederike Emmerling und Stefanie von Lieven. Frankfurt a.M.

Said, Edward W. (1994): *Kultur und Imperialismus: Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2020): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. von Alexander Joskowicz /Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien.

Yamamoto, Kaoru (2017): *Rethinking Joseph Conrad's Concepts of Community: Strange Fraternity*. New York / London.

5 Siehe Yamamoto 2017: 41–54, die das Verhältnis von Marlow und Kurtz mit Jean-Luc Nancys Konzept „singulär plural sein" interpretiert.

„Die Räume richtig auseinanderhalten“. Anmerkungen zum Politischen im Gegenwartstheater

Norbert Otto Eke (Paderborn)

1. Das Politische im Gegenwartstheater

Im Schatten der vielfach beschriebenen performativen Wende vollzog sich im deutschsprachigen Theater ein überraschendes ‚Re-Entry‘ dokumentarischer Formen (*Rimini Protokoll*, Kathrin Röggla, Falk Richter u.a.), das einerseits darauf abzielte, die empirische Wirklichkeit so im Kunstraum der Bühne zu verankern, dass ein Umdenken des Theaters vom (rezeptiven) Schauraum zum (partizipativen) Handlungs- und Interventionsraum möglich sein sollte. Auf der anderen Seite machte der Dramatiker Werner Fritsch mit einem theaterästhetischen Konzept ästhetischer Präsenz auf sich aufmerksam, das darauf abzielte, ‚Zeitgenossenschaft‘ mit hohem Kunstanspruch im ‚heiligen‘ Raum eines *gegen die Wirklichkeit* gesetzten Theaters zu realisieren. Auf unterschiedliche Weise formen diese auf den ersten Blick divergierenden Ansätze das Politische – hier verstanden als ein Ferment politisch-praktischen Handelns, das der Logik des Dissenses im Sinne von Jacques Rancières politischer Ästhetik (Rancière 2006; 2008/2015) folgt.[1]

Vor dem Hintergrund dieses In- und Nebeneinanders unterschiedlicher Theaterformen stellt sich die alte Frage noch einmal neu, welche Rolle ein Theater überhaupt spielen kann, das *als Institution* an einem ungelösten Grundwiderspruch laboriert: Seinem eigenen Selbstverständnis nach ist es Widerpart und Gegenanker der Gesellschaft, gleichzeitig aber auch (zumindest in Deutschland) hochsubventionierter Teil eines Systems, das tendenziell dissidente Energien aufsaugt und sich noch der Enklaven einer widerständigen Authentizität zu bemächtigen weiß. Dass das Theater ungeachtet der derzeit ebenso debattenbestimmenden Tendenzen zur Moralisierung des politischen Diskursraums wie zu einem postpolitischen Konsens prinzipiell dem Raum geben sollte, was Chantal Mouffe einen agonistischen Pluralismus nennt (Mouffe 2007; 2014 sowie Vasilache 2020), darüber besteht weitgehend

1 Es ist hier nicht der Ort, den Diskussionsverlauf zur begrifflichen Unterscheidung zwischen dem ‚Politischen‘ (le politique) und der ‚Politik‘ (la politique) im Einzelnen nachzuzeichnen. Vgl. dazu weiterführend u.a.: Rosanvallon 2003; Lefort 1999 sowie Vogl 1994 (hier bes. die Einleitung, S. 7–27); Marchart 2013.

Einigkeit im gegenwärtigen Kulturbetrieb. So spricht sich auf allen Ebenen der Wunsch nach einem Theater aus, das „sowohl in seinen Inhalten als auch in seinen Formen politisch ist." (Malzacher 2020: 15) Wie diesem Wunsch nachzukommen ist, bleibt allerdings umstritten.

Berührt von den hier anschließenden Kontroversen ist die Gestaltung des für das Theater-Spielen grundlegenden Verhältnisses von Innen und Außen, dem ‚Drinnen' des Theaters als einer „*Welt der Andersheit*" (Waldenfels 2010: 245) und dem ‚Draußen' seiner gesellschaftlich-sozialen Umwelt, die in einem Verhältnis der Korrespondenz zueinander stehen: Das Theater ist ebenso in der Welt enthalten wie die Welt im Theater, was Wahrnehmungs-, Denk- und Bewertungsmuster ebenso einschließt wie der (sozialen) Umwelt entsprechende Verhaltensoptionen.

Wenn Rainald Goetz in seiner Stück-Trilogie *Krieg* (UA 1987 und 1988) den Funktionsverlust des Theaters im Verrauschen der öffentlichen Debatten zum Gerede in der Form der Klage – hier über das Theater als „Weltnichthaberort", als „Wahrheitsvernichterort" und als „Geschichtenichtkennerort" (Goetz 1986: 114 f.) – an das Publikum adressiert (vgl. Eke 2011; 2019b), markiert das gleichsam den Referenzrahmen für die vielfältigen Versuche im deutschsprachigen Theater des ausgehenden 20. und des 21. Jahrhunderts, dem Politischen als Dissensmaschine im Sinne Rancières in einer Bewegung gleichzeitiger Formzertrümmerung und Formgebung einen Spielplatz zu schaffen. Lediglich exemplarisch und ohne Anspruch auf Vollständigkeit verwiesen sei an dieser Stelle auf Elfriede Jelineks collagierte Textlandschaften, in denen Theatralität in den Bewegungen der Sprache stattfindet, und auf René Polleschs geloopte Theoriespiele, in denen „sprachlose Körper" zwischen „menschenlosen Sätzen" stehen (Assheuer 2014: 56) (im September 2021 hat Pollesch seine Intendanz an der Berliner Volksbühne mit dem Stück/der Inszenierung *Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen* eröffnet). Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an die mal komplex verdichteten, mal filigran-graziösen, beschwingt-leichten Sprachkunstwerke Martin Heckmanns oder auch an die Produktionen von Theaterkollektiven wie *Gob Squad*, *She She Pop* oder *Copy & Waste*, natürlich auch an Akteure des neuen Dokumentarismus wie die eingangs erwähnte Künstlergruppe *Rimini Protokoll*, die ein Verständnis vom Dokumentarischen als einer Bewegung der Sprache entwickelt haben und in ihren Produktionen von hier aus immer wieder aufs Neue Strategien der Realitätskonstruktion bzw. der Authentifizierung befragen.

Ich greife im Folgenden aus diesem breiten Spektrum dramaturgisch-dramatischer Modelle eines ‚politischen' Theaters der Gegenwart exemplarisch zwei auf den ersten Blick kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringende Ansätze heraus, an denen sich kontrastiv und zugleich verbindend eine für das deutschsprachige Gegenwartstheater charakteristische

Gemengelage von Entzug und Zuschreibung zeigen lässt, nämlich: Rainald Goetz' Praxis von Kommunikationsverdichtungen und Werner Fritschs Konzept ästhetischer Präsenz. Ich beginne mit einem Blick auf Rainald Goetz' neues Stück *Reich des Todes* (2020), das Machtpolitik und Machtmissbrauch als Themen eines gegenwartsbezogenen Theaters in grundsätzlicher Weise auf die Tagesordnung setzt.

2. Rainald Goetz: „Reich des Todes"

Vor allem zwei sich kreuzende Traditionslinien theatraler Praxis finden im deutschsprachigen Gegenwartstheater gegenwärtig eine besondere Aufmerksamkeit. Zum einen ist dies ein Theater, das dem agonalen Prinzip des Gerichthaltens mit dem für juristische Verfahren konstitutiven Vorgang eines performativen Zur-Sprache-Bringens störender (nämlich die Rechtsordnung störender) Ereignisse buchstäblich die Bühne bereitet (vgl. Ferdinand von Schirachs vielgespielte Stücke *Terror* [2015] und *Gott* [2016]; weiterführend Canaris 2019); zum anderen sind es Versuche, mit partizipativen Spielformen unmittelbar in politische Diskurse hinein zu intervenieren (Beispiele dafür reichen von *Rimini Protokolls Welt-Klimakonferenz* [2014] und Milo Raus Stückentwicklungen *Das Kongo Tribunal* [2015] und *General Assembly* [2017] bis hin zu immersiven Kunstprojekten wie Ilja Chrschanowskis *DAU* [2018 ff.] und zu den Aktionen des *Zentrums für Politische Schönheit*).[2]

Die Reichweite dieser und ähnlich gelagerter Strategien einer gewissermaßen gegenstrebigen Fügung von Kunst/Theater und Wirklichkeit ist auch bei Dramatikern und Theatermachern durchaus nicht unumstritten, wie sich der Polemik ablesen lässt, die Rainald Goetz in einer selbstreflexiven Schlussvolte seines Stücks *Reich des Todes* ganz explizit gegen Schirachs popularisiertes Theater des Gerichts formuliert hat. Spielmaterial dieses am 11.09.2020 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg (Regie: Karin Beier) uraufgeführten Stücks sind zwei ineinandergreifende Ereignisse der jüngeren Vergangenheit: zum einen die Anschläge vom 11. September 2001, die das Selbstverständnis der westlichen Gesellschaften mit ihrem Glauben an die universale Gültigkeit der Aufklärung und ihrer Leitideen erschütterten; zum anderen die Entkoppelung politisch-pragmatischer (Kriegsführung) und ethisch-moralischer (Menschenrechte) Denk- und Handlungsfiguren im „Krieg gegen den Terror", mit dem die Bush-Administration den kulturantagonistisch aufgeschminkten Netzwerk-Terrorismus beantwortete. Spielmaterial

2 Einen guten Überblick bietet Malzacher 2020.

ist zugleich das Theater selbst, genauer: seine Formgebung im Spannungsfeld von Repräsentation und Partizipation.

Goetz öffnet mit seinem Stück eine Perspektive auf die Spiegelbildlichkeit der Totalitätskonzeptionen einerseits des fundamentalistischen Terrorismus, der im Namen Gottes (was nichts anderes heißt als im vermeintlichen Besitz der Wahrheit) aufs buchstäblich ‚Ganze' geht, andererseits der amerikanischen Antiterrorpolitik, die sich im Vollzug des praktischen Regierungshandelns von Zivilität und damit auch der Idee einer nach dem wohlverstandenen Nutzen *aller* Menschen eingerichteten freien und befriedeten Weltbürgergesellschaft verabschiedete. Die ikonisch gewordenen Bilder aus Abu Ghraib und Guantánamo steuern diesen Diskurs.

Der Titel des aus fünf Akten nebst Prolog und Epilog bestehenden Dramas spielt an auf die im apostolischen und athanasischen Glaubensbekenntnis formulierte Idee der Jenseitsfahrt Jesu Christi, die heilsgeschichtlich die Zeit zwischen Kreuzigung und Auferstehung überbrückt: Christus steigt in der Nacht nach seiner Kreuzigung hinab in das Reich des Todes (*Descensus Christi ad inferos*), in ‚das Unterste' (die Scheol, den Limbus, den zeitlosen Hades als metonymischen Orten der Gottverlassenheit) und befreit dort die Seelen der Gerechten. Goetz wiederum steigt mit seinem Stück buchstäblich hinab in den Abgrund der Zeitgeschichte, hinunter zu den Protagonisten der Bush-Administration und ihren militärischen Helfern in Guantánamo und Abu Ghraib als den wiederum metonymischen Orten der Rechtsverlassenheit und Nichtmenschlichkeit. Mit einer Katabasis, einem zeitaktuellen Gang ‚ad inferos', beginnt Goetz sein Stück, das nicht noch einmal rekapituliert und dokumentiert, was medial vielfach aufbereitet worden ist, stattdessen vielmehr einen Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum eröffnet für die Evidenzen der *in den* und *durch die* Medien produzierten Bilder, die zu hinterfragen sich als insoweit schwierig gestaltet, als diese ihrerseits von standardisierten Narrationen gestützt und durch diskursive Praktiken stabilisiert werden.

> da, da, da!
> näher, tiefer, da
>
> da sind sie, da kommen sie
> da tanzen sie an [. . .]
> hinabgestiegen
> wer was wie? ich nicht
> in das Reich des Todes
>
> wo Schatten, Schriften, Taten
> weiterleben und sich wiederholen müssen
> Qualen leiden, Durst, kein Schlaf

Haß, von oben gewollt
erlaubt und befohlen, Folter
zur Abwehr von Gefahr

ins Dunkle gehen
finster werden, böse
leise reden, dunkel handeln

darf ich bitten?
Gern
(Goetz 2020: 5)

Mit *Reich des Todes* nimmt Goetz gleichsam die *Innenperspektive* eines Systemgeschehens in den Blick, was auf der Ebene des Theatertextes zur Folge hat, dass mit ihm nicht Handlung, d. h. Repräsentation oder Rekonstruktion von Vorgängen, Ereignissen, Begebenheiten (Geschichten) etc. in der Form ihrer ‚Abbildung‘ zur Diskussion steht, sondern in erster Linie die Inszenierung sprachlicher Operationen. Goetz verlagert die Aufmerksamkeit auf die diskursive Ebene und zugleich damit auf die Kommunikationen, in denen sich ein Kosmos der Gewalt auftut. *Reich des Todes spielt* den „Krieg gegen den Terror“ so auch nicht dokumentarisch nach, *repräsentiert* ihn nicht, sondern *konfiguriert* ihn durch den Rahmen versprachlichter Vorstellungen hindurch. Dem dient eine Strategie der historischen Überblendung der Sprecherfiguren. Goetz hat so die bekannten Akteure der Bush-Administration (und die weniger bekannten der in den von dieser eingerichteten rechtsfreien Räume agierenden Agenten und Soldaten) mit den Namen von Personen einer mal ferneren, mal näheren Geschichte ausgestattet wie denjenigen des preußischen Generalfeldmarschalls und Kriegsministers Albrecht Theodor Emil von Roon (1803–1879), des Staatsrechtlers Hans Kelsen (1881–1973) oder auch des zeitweiligen Hamburger Innensenators Ronald Schill (geb. 1958). Auch bleibt die Zeit-Raum-Bestimmung der Dramenhandlung bewusst vage mit den Angaben „ZEIT In den Nullerjahren“, „ORT Im Krieg“ (Goetz 2020: 4).

Die Verwirbelung von Zeitebenen durch Überblendung und Historisierung folgt derselben Logik des Verzichts auf das Spiel psychologisch durchgearbeiteter Handlungsträger, die Grundlage bereits von Goetz’ Trilogie *Krieg* gewesen war. Bereits hier hatte es sich bei den mit Namen von Personen der Zeitgeschichte ausgestatteten Sprechern nicht um ‚Repräsentanten‘ ‚realer‘ Personen gehandelt, sondern um austauschbare „‚Person‘-Signifikanten“ und „Medien-Images“ als Projektionsflächen der Konstitutionsbedingungen von „Normalität“ (Link 1999: 69 f.). Nicht dokumentarische Rekonstruktion der Ereignisse in den Lagebesprechungsräumen der amerikanischen Regierung und den Orten des ausgesetzten Rechts steht solcherart im Fokus von *Reich des Todes*, sondern eine von den Phantasmen der Souveränitätsfindung im

Exzess angetriebene Politik im Ausnahmezustand – einer Politik, die demokratische Rechtsstaatsprinzipien preisgibt, um eine buchstäblich *verkehrte* Welt, einen *mundus inversus et perversus*, zu schaffen, die sich im biopolitischen Zugriff auf den Menschen als „Ereignis" einer nicht mehr eingehegten Machtdisposition realisiert.

Nicht der konkrete Einzelfall steht also zur Diskussion; vielmehr zielt das Stück aufs Grundsätzliche der Entkopplung von Ethik/Moral und Politik. Entsprechend schichtet Goetz, der in *Krieg* schon einmal die Rampe der Theaterbühne mit der Selektionsrampe von Auschwitz überblendet hatte, in *Reich des Todes* die Erinnerung an das Geschehen in den Foltergefängnissen von Guantánamo und Abu Ghraib über die Erinnerung an die Shoah und auch an den politischen Fundamentalismus der RAF, um zuletzt, im 5. Akt, das Publikum mit der eigenen Lust am Leidenmachen zu konfrontieren, die Nietzsche in der *Genealogie der Moral* am Beispiel des Rechtssystems der Grausamkeit beschrieben hat (Nietzsche 1954: 805). Die Führung des Publikums vor die Fratze des eigenen dunklen Spiegelbilds als dem buchstäblichen „Grund" der „Desastres de la guerra" – so der Titel des 4. Aktes in Anlehnung an Goyas Darstellung der physischen und moralischen Verheerungen des Krieges – ist dabei aufgetragen auf das vom 14. Jahrhundert an im römischen Ritus als Sequenz der Totenmesse gesungene „Dies irae", auf den Hymnus über das Jüngste Gericht. Seine ersten fünf Strophen erklingen stimmenhaft, wobei auffällig ist, dass Goetz den Hymnus um seine konsolatorische Schlusswendung kupiert hat und damit das unrettbare Verlorensein, den Eindruck des Verlusts aller Hoffnung, den hier nun thematisierten „Sturz" – so der Szenentitel – unterschiedlicher Diktatoren von Hitler über Ceaușescu bis Saddam Hussein begleitet.

Wie in *Krieg* schreibt Goetz sich auch in *Reich des Todes* am Ende *als Autor* regelrecht in das Stück ‚hinein' mit der Frage „Wie also soll das THEATER, das sich auch in Antwort darauf als ein Theater für KONFLIKTSCHEUE Menschen versteht, seine Argumente und Analysen vortragen?" (Goetz 2020: 81). Zur Diskussion stehen hier das nachgelagerte Sprechen über die Gewalt und die Idee der Bühne des Gerichts als einer Möglichkeit des partizipativen Theaters, der Goetz mit einer überdeutlichen Anspielung auf eines der Erfolgsstücke von Schirachs eine Absage erteilt:

> BESCHLUSS ergeht ohne mündliche Verhandlung. Die Räume richtig auseinanderhalten. Das Theater ist kein Gericht, und wenn auf der Bühne der Satz gesagt wird, die Verhandlung ist hiermit eröffnet, muß der Aufschrei aus dem Publikum kommen: LÜGE. Denn die wunderbar weltverändernde Wirkung dieses Satzes ist an den Ort gebunden, an den er hingehört, an den Gerichtssaal. Wenn die Zuschauer im Theater dazu aufgefordert werden, über den Prozeß, der ihnen auf der Bühne vorgeführt wurde, so abzustimmen, als seien sie Mitglieder einer Jury, die über schuldig oder nicht schuldig ihr Urteil spricht, wird

> im gleichen Akt die Justiz verhöhnt und das Theater abgeschafft, TERROR. Die Verhandlung ist geschlossen. Stimmt ja gar nicht, gib doch nicht so an. Beschluß ergeht ohne mündliche Verhandlung. Ist so, WAHRHEIT, stimmt.
> (Goetz 2020: 84)

3. Werner Fritschs Theater der Präsenz

Zwar zielt Goetz' Theater als solches tendenziell auf Entpersonalisierung (die skizzierte Namensüberblendung in *Reich des Todes* folgt, wie angedeutet, dieser Strategie), womit er sein Theater den Konzepten einer zu kurz gegriffenen Vorstellung von Partizipation durch Identifikation entzieht. Die Idee des Schauspielertheaters und der körperlich vermittelten Repräsentation allerdings suspendiert er damit nicht. Indem der Schauspieler die ‚tote' Sprache des *Textes* durch seinen Körper schicke, lasse er, so Goetz in den seiner Stücktrilogie *Festung* zugeordneten Berichten *Kronos* aus dem Jahr 1993, das Zu*schauen* und Zu*hören* zur *sinnlichen* Erfahrung werden. „Die Wirklichkeit der wirklich echten Körper echter Menschen" mache „da mit jedem Atemzug, den die da atmen[,] und erst recht mit jedem Wort das unmögliche Argument praktisch zur Wahrheit, daß das Toteste einen Augenblick lebt, daß es etwas, was es nicht gibt, gibt: nichttote Kunst." (Goetz 1993: 258)

Es ist gerade das hier sich aussprechende Präsenzversprechen eines dem Publikum sich zuneigenden Spiels, das überraschend Anschlussmöglichkeiten eröffnet hin zu der ganz anders gelagerten Ästhetik der Unmittelbarkeit, die der Dramatiker, Erzähler und Regisseur Werner Fritsch im Konzept eines „Theaters des Jetzt" als Ausdruck des Politischen verdichtet hat. Auch Fritsch lenkt die Aufmerksamkeit auf den präsentischen Charakter des Bühnenspiels, in dem das „Live-Wort des Schauspielers" dem textuellen Drama zu einer *augenblicklichen* Wahrnehmung verhilft. Der Schau-Raum, das *theatron*, verwandelt sich durch das Spiel von leibhaftigen Menschen vor einem nicht minder leibhaftigen Publikum seiner Vorstellung nach in einen Raum der gemeinsamen Wirklichkeit von Wahrnehmenden und Wahrgenommenem. „Jetzt" hat Fritsch diese Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Wirklichkeit des Wahrnehmenden bezeichnet. Theater ist „Jetzt", ist der „Raum *hier*", wie es in seinem 2004 in Bielefeld uraufgeführten Stück *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt* heißt (Fritsch 2004: 2; Hervorhebung N.O.E.). Er entsteht im Sinne einer *performativen Raumpraxis in zeitlicher Perspektive* aus dem Gesagten, aus Sprache, und das heißt auch: aus den Präsenzeffekten von Schauspielern und Zuschauern heraus als von der Realität geschiedener „lebendiger Augenblick[]" eines „magische[n] Jetzt", das „Gegenwart stiftet und Zukunft zeugt." (Fritsch 2009: 67) Zusammengedacht ist dies mit dem

Wärmestrom der Utopie. Buchstäblich „eingefroren“, d. h. seiner Vitalität beraubt, erscheint Fritsch das Theater dort, wo es sich sowohl nach außen wie nach innen mit Routinen und Ritualen panzert. Als Kunst mag dieses Theater rein sein; es bleibt für ihn als solches aber „kalt“ und geschichtslos; es tendiert überdies zur Reproduktion seiner Strukturen und Praktiken, während das *Theater des Jetzt* sich im transitorischen Sprung in neue Qualitäten hinein der Sphäre der Gegenwärtigkeit ‚einschreibt‘.

Fritsch hat in den vergangenen Jahren zumal in der Realisierung von Monologen als radiophonen Stimmen-Spielen sehr erfolgreich Möglichkeiten der praktischen Umsetzung seiner Theorie einer ästhetischen Präsenz erprobt, die ein Tor zu öffnen für sich in Anspruch nimmt zu einem Gegen-*Raum* und einer Gegen-*Zeit* nicht der *Repräsentation* (von Wirklichkeit), sondern vielmehr der *Produktion* (von Kreativität, von Phantasie). Kern und Herzstück seiner Arbeit ist dabei das noch unvollendete achtteilige Filmgedicht *Faust Sonnengesang*, das als Amalgam heterogener ästhetischer Ausdrucksformen die Dispositive gleichermaßen des Films wie des Theaterspiels als Rahmen des Wahrnehmbaren zitiert, innerhalb dieses Rahmens aber die Wahrnehmungen neu ordnet (vgl. Fritsch 2012; 2019).

Konstruktionsprinzip des auf eine Laufzeit von 24 Stunden konzipierten „Filmgedichts“ *Faust Sonnengesang* ist das der Kollision. Fritsch schließt damit an Eisensteins Konzept der dialektischen Montage an, das auf der Vorstellung aufbaut, dass sich aus der Kombination oder Kollision zweier Komponentbilder ästhetische Effekte erzielen lassen: die Entstehung neuer, gleichsam dritter Bilder (vgl. Eke 2012; 2019a). In der Engführung gegenstrebiger Bilder auf der Bild- und der Tonspur, die durch Techniken der Überlagerung, dem Wechsel von Farbe und Schwarz-Weiß, Zeitdehnungen und Zeitbeschleunigungen, Loops und Permutationen, Geräusch-, Musik- und Textmischungen unterstützt wird, findet dieses auf die Eigenständigkeit und Kreativität des koproduzierenden Zuschauers abzielende Konzept eine „Übersetzung“ in das „Filmgedicht“ hinein, das durch ein neue Wahrnehmungsmöglichkeiten erschließendes Bildgebungsverfahren, die „Faust-Keil-Technik“, bei der die Kamera wie ein Faust-Keil geführt wird, den Zuschauer in eine Kunst-Welt eigenen Rechts entführt.

Technisch überwiegt dabei die Überlagerung mittels Multilayer und Mehrfachbelichtungen; Rissbilder mit Lichtpunkten, Licht- und Sonnenreflexe, eine ausgefeilte Split-Screen-Technik und vor allem auch ein lyrisch-meditativer Sprechtext auf der Tonspur kommen hinzu. All dies soll es ermöglichen, im Sinne Benjamins ‚das Gewesene mit dem Jetzt ‚blitzhaft‘ zu einer ‚Konstellation‘ zusammentreten zu lassen und so die Dinge wieder und auf nicht (mehr) gesehene Weise ins Spiel zu bringen. Das zielt auf die bewahrende (rettende) Zusammenschau der Weltkultur als dem Außenraum des Kunstwerks, was nicht allein Aufzeichnung und Speicherung

(Musealisierung) und damit die Schaffung einer durch das Archiv gestützten sekundären Erinnerungskultur meint, sondern im Gegenteil die Produktion einer lebendigen (ethischen) Erinnerungsgemeinschaft.

4. Schlussüberlegung

Goetz' strenges Kommunikationsregime, das die Muster eines Theaters der Repräsentation gleichzeitig zitiert und zersetzt, und Fritschs überwältigendes Bildtheater, das die Bühne aus dem Anspruch heraus, „alle Bilder mit all ihren Beziehungen gleichzeitig zu denken" (Didi-Huberman 2010: 521)[3], reauratisiert, sind Beispiele unter anderen für *zeitgenössische*, vielleicht auch *zeitgemäße* Versuche zur Realisierung eines ‚politischen' Theaters, das jenen agonistischen Pluralismus zum Leben erweckt, von dem eingangs die Rede gewesen war. Indem sie sich der einfachen Repräsentation – von sozialen Strukturen, Konflikten oder Identitäten – gegenüber versperren, gleichzeitig dabei ästhetische Begrenzungen durchbrechen, arbeiten sie an nichts weniger als an einer Neuverteilung des Wahrnehmbaren im Sinne Rancières. Bei allen Unterschieden im Einzelnen, über die hier keineswegs hinweggesehen werden soll, zeigt sich im Theater Goetz' und Fritschs das Politische so in dem, was Rancière die Logik des Dissenses genannt hat: in einer Praxis der Unterbrechung, die Formen der Neugestaltung von Erfahrung herstellt. Es löst damit ein, was Derrida der Kunst zur Aufgabe gemacht hat: ästhetische Begrenzungen zu durchbrechen und den Raum einer Gegenwärtigkeit dadurch zu öffnen, dass sie „die Gegenwart auseinanderbricht" (Derrida 2000: 66).

Bibliographie

Assheuer, Thomas (2014): „Schmeiß dein Ego weg. René Pollesch." In: *Die Zeit* 38 (11.09.2014), S. 56.

Canaris, Johanna (2019): „Mit der Bühne ins Gericht gehen. Die politische Dimension des Gerichtsdramas am Beispiel von Ferdinand von Schirachs *Terror* (2015) und Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen* (2014)". In: Stefan Neuhaus / Immanuel Nover (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin / Boston, S. 291–307.

3 Ich greife hier auf eine Formulierung Didi-Hubermans über Aby Warburgs Versuch zur Neuausrichtung der Kunstgeschichte zurück.

Derrida, Jacques (2000): „Marx, das ist jemand“. In: Ders.: *Zäsuren – Césures – Incisions 1*: Ökonomie der Differenz. Hrsg. von Hans-Joachim Lenger / Jörg Sasse / Georg Christoph Tholen. Kassel, S. 58–70. URL: http://gctholen.info/wp-content/uploads/2014/11/eJournal-Z%C3%A4suren.pdf (Zugriff am 08.12.2021).

Didi-Huberman, Georges (2010): *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin.

Eke, Norbert Otto (2011): „Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater“. In: Charis Goer /Leerzeichen einfügen. Stefan Greif (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München, S. 52–67 (= *Text + Kritik*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Bd. 190).

Eke, Norbert Otto (2012): Werner Fritsch: „Theater gegen alles Theater“. In: Alo Allkemer / Norbert Otto Eke / Hartmit Steinecke (Hrsg.): *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*. München, S. 371–387.

Eke, Norbert Otto (2019a): „Die Explosion der Bilder im Kopf oder: ‚Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère‘.“ In: Werner Fritsch: *Faust Sonnengesang II und III. Materialien. Filmedition Suhrkamp*. Berlin, S. 25–42.

Eke, Norbert Otto (2019b): „Zersetzung(en) dramatischer Ordnung: Marlene Streeruwitz und Rainald Goetz“. In: Ders. / Patrick Hohlweck (Hrsg.): *Zersetzung. Automatismen und Strukturauflösung*. Leiden, S. 205–222.

Fritsch, Werner (2004): *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt*. Suhrkamp Theatertext (Bühnenmanuskript). Frankfurt a.M.

Fritsch, Werner (2009): *Die Alchemie der Utopie. Frankfurter Poetikvorlesungen 2009*. Frankfurt a.M.

Fritsch, Werner (2012): *Faust Sonnengesang I/Das sind die Gewitter in der Natur*. Filmedition Suhrkamp. Frankfurt a.M.

Fritsch, Werner (2019): *Faust Sonnengesang II und III*. Filmedition Suhrkamp. Berlin.

Goetz, Rainald (1986): *Krieg. Stücke*. Frankfurt a.M.

Goetz, Rainald (1993): *Kronos. Berichte*. Frankfurt a.M.

Goetz, Rainald (2020): *Reich des Todes*. Suhrkamp Theatertext (Bühnenmanuskript) (24.08.2020). Berlin.

Lefort, Claude (1999): *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* Übersetzt von Hans Scheulen / Ariane Cuvelier. Wien.

Link, Jürgen (1999): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Opladen / Wiesbaden.

Malzacher, Florian (2020)*: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin.

Marchart, Oliver (2013): *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin.

Mouffe, Chantal (2014): *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin.

Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a.M.

Nietzsche, Friedrich (1954): *Werke in drei Bänden*. Bd. 2: *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: „Schuld“, „Schlechtes Gewissen“ und Verwandtes*. München.

Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. von Maria Muhle. Berlin.

Rancière, Jacques (2008): *Le spectateur émancipé*. Paris [Deutsch: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2015].
Rancière, Jacques (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hg. von Maria Muhle. Berlin 2006.
Rosanvallon, Pierre (2003)*: Pour une histoire conceptuelle du politique*. Paris.
Vasilache, Andreas (2020): „Das demokratische Paradox. Antagonismus und Agonie der globalen Ordnung: Chantal Mouffes Überlegungen zur internationalen Politik". In: *Politische Vierteljahresschrift* 61.1, S. 1–30.
Vogl, Joseph (Hrsg.) (1994): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a.M.
Waldenfels, Bernhard (2010): *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin.

Erzählen sozialer Geschichten und gesellschaftliches Engagement im Theater der Gegenwart

Heribert Tommek (Regensburg/Berlin)

Seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre hat das *Erzählen* von Geschichten nicht nur in der Prosa, sondern auch im Theater stark zugenommen. Es findet sich bei Autoren wie Dea Loher, Gesine Danckwart, Marius von Mayenburg, John von Düffel, Sybille Berg, Falk Richter oder Roland Schimmelpfennig. Auch die jüngere Forschung bestätigt, dass narrativierendes Text-Theater eine markante Form des Gegenwartstheaters nach der Postdramatik geworden ist (vgl. Korthals 2003; Muny 2008; Horstmann 2018; Hansen 2021).

Das neue Erzählen im Theater richtet sich auf *soziale* Geschichten. Zur Neuentdeckung der ‚drängenden Wirklichkeit' in den 1990er Jahren bemerkte John von Düffel: „Mit dieser Ausrichtung auf Themen der Wirklichkeit wurde das Interesse an neuer deutschsprachiger Dramatik größer, das heißt die Theater öffneten sich. Autorenfestivals entstanden; jedes Theater wollte seine eigene Uraufführung haben oder möglichst zwei. Es kam zu einer regelrechten Hoch-Zeit für Autoren" (Schößler 2004: 44).

Den Trend zu neuen sozialen Geschichten im Theater hatte Franziska Schößler thematisch in zwei Gruppen geordnet: „Familiendesaster" und „Arbeitslosigkeit" (von Düffel / Schößler 2004: 239–309). In den letzten zwanzig Jahren kamen neue Themenfelder hinzu wie Krieg, Terror, Globalisierung oder neue Medien. Angesichts dieser Vervielfältigung soll im Folgenden das Phänomen der „sozialen Geschichten" auf der Bühne weniger thematisch als narratologisch angegangen werden. Dramen- und Narrationsanalyse müssen hier ineinandergreifen. Dabei lässt sich – wie bereits Kai Bremer in seiner „Postskriptum"-Arbeit (Bremer 2017) – an Peter Szondis grundlegende These einer aus dem Konflikt zwischen Inhalt und Form entstehenden *Episierung des modernen Dramas* anschließen (vgl. Szondi 2011). Anhand dreier Fallstudien zu Roland Schimmelpfennig, Dea Loher und Falk Richter wird im folgenden Beitrag die Frage verfolgt, wie im Drama erzählt wird und schließlich wie sich der Zusammenhang des narrativierenden Theaters mit einem gesellschaftlichen Engagement bestimmen lässt.

1. Roland Schimmelpfennig und der ‚Faden' theatralen Erzählens

Roland Schimmelpfennig ist der „meistgespielte Gegenwartsdramatiker Deutschlands", wie das stereotype Klappentextlabel lautet. Zugleich ist er ein Autor, der bereits drei Romane vorgelegt hat.[1] Den Durchbruch als Regie-Autor erzielte Schimmelpfennig mit seinem 2009 von ihm selbst uraufgeführten Stück „Der goldene Drache". Sein Erzählen lässt sich aber noch deutlicher an dem Stück „Hier und Jetzt" von 2008 studieren: Eine elfköpfige Hochzeitsgesellschaft sitzt an einem langen, gleich vier Jahreszeiten umfassenden Sommerabend unter freiem Himmel an einem Tisch. Die Handlung ist wie in einem „drame statique" (Szondi 2011: 54) stillgestellt oder besser gesagt: in die Erzählung verlagert. Die *dramatis personae* fungieren als Sprecher gebrochener Erzählsequenzen mit sprunghaften Perspektivwechseln. Für ihren Erzähleinsatz, der gleichsam an die Stelle des Szenenauftritts getreten ist, stehen die Figuren zumeist auf und setzen sich danach wieder. In einer für Schimmelpfennig typischen konstellativen „Schlaglichtkunst" (Martus 2021) werden die Vorgeschichte und die Zukunft des Ehepaares erzählt: Es leidet unter einer Kinderlosigkeit und wird an dieser Hypothek, an der im Alltag entleerten Beziehung und an dem illusorischen Ausbruchsversuch der Ehefrau in eine leidenschaftliche Affäre zerbrechen.

Die Erzählung vom Zerfall der zwischenmenschlichen Beziehungen in der Ehe erfolgt aus der zeitlosen Gegenwart des „Festes" heraus. Es handelt sich also um ein analytisches Drama (vgl. Szondi 2011: 23 f.), in dem die Zeitebenen geschichtet sind und in einer Polyphonie von Einzelstimmen bruchstückhaft erzählt wird. Der entscheidende Unterschied zum ‚klassischen' postdramatischen Theater, wie es Hans-Thies Lehmann bestimmt hat (vgl. Lehmann 1999), besteht darin, dass das Post-Dramatische sich hier nach und nach zu einer zwar lückenhaften, aber in ihren Grundzügen doch *geschlossenen* Geschichte einer Vereinzelung entwickelt. In der Tradition des Stationendramas Strindbergs stehend (vgl. Szondi 2011: 47 f.), überlagern sich im ‚schlaglichtartigen' Erzählen die dramatischen Stationen in einer Art Palimpsest. Der Stoff von *Hier und Jetzt* lässt sich mit Ingmar Bergmann als „Szenen einer Ehe" bezeichnen, die gleichsam in variierenden Wiederholungen ‚aufgefächert' erzählt werden, wodurch es weniger um den Inhalt als um die iterative Form geht. So bemerkt der Hochzeitsgast Tilo: „Das hast du doch schon erzählt", woraufhin seine Frau Ilse antwortet: „Das macht doch nichts, dass wir die Geschichte schon kennen, das macht doch nichts.". Und nach einer kurzen Pause fügt sie hinzu: „Dafür sind Geschichten doch da – daß

1 *An einem klaren, eiskalten Januarmorgen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2016, *Die Sprache des Regens*. Frankfurt a.M. 2017, *Die Linie zwischen Tag und Nacht*. Frankfurt a.M. 2021.

man sie wieder und wieder erzählt und daß man sie wieder und wieder hört“ (Schimmelpfenning 2008: 539 f).

Die narrative Wiederholungsstruktur im „drame statique“ verweist auf den überzeitlichen, symbolisch-mythischen Charakter der erzählten sozialen Geschichte, wodurch das Soziale und Zeitliche auf der Ebene des „*sekundäre[n] semiologische[n] System[s]*“ (Barthes 1964: 92), um mit Roland Barthes’ Mythos-Begriff zu sprechen, wieder zurückgenommen wird. So liegt dem Stück als inneres narratologisches Bauprinzip das Motiv des Erzählfadens und der Textur zugrunde: Der Erzählfaden der Ehe „reißt“ wiederholt, und die einzelnen Stimmen der Hochzeitsgesellschaft „nehmen den Faden“ immer wieder auf (Schimmelpfennig 2008: 523 und passim). Als eigentliche epische Erzählinstanz erweist sich die am rechten Kopfende sitzende „Frau mit dem Kinderwagen“ (ebd.: 521), von der es in den Regieanweisungen heißt, dass sie während des Stückes stricke. Das Stricken, das Aufnehmen und Verknüpfen der Fäden, ist eine klassische Metapher für das Erzählen. Hinzu kommt, dass die Frau „*mit einer Stimme zwischen Verzückung und Verstellung*“ (ebd.) immer wieder zu ihrem Kind spricht. Ihre Worte „Na? Na, was sagst du?“ (ebd.: 522 und passim), mit dem das Stück nach einem langen Schweigen der Hochzeitsgesellschaft beginnt, verweisen auf einen Sprach- oder genauer: *Erzähl*findungsprozess, der die Geschichte einer gescheiterten Ehe im Moment der festlichen Ehe*schließung* erzählt.

Diese narrativ gerahmte *clôture* des Dramas wird in ihrer Binnenstruktur aufgebrochen: einerseits durch die gebrochenen, polyperspektiven Erzählstimmen, die die Situationsdramatik Strindbergs in eine Komposition von Erzählsequenzen umwandelt, andererseits durch nicht-sprachliche Performance-Elemente, die die archaisch-brutalen Zweikämpfe zwischen Männern, insbesondere zwischen dem Bräutigam und dem Liebhaber, pantomimisch aufführen. Mit diesem archaischen Zweikampf geht das Leitmotiv des ‚gehörnten‘ Ehemanns einher. Dieser schluckt scheinbar Regenwürmer, versucht mit seinem Horn Schneckenhäuser aufzubrechen oder ihm Töne zu entlocken: Dies alles sind scheiternde Demonstrationsversuche seiner Libido. Die nicht-sprachlichen, performativen Risse in der narrativen Textur lassen sich mit Stefan Tigges als Öffnung von „*Zwischenräume[n] der Vorstellungskraft*“ für die Zuschauer verstehen, „in denen sich das potentielle Drama entfaltet“ (Tigges 2015: 46 f.). Auch wenn damit „dessen komisch-tragische Konsequenzen für alle Beteiligten individuell verhandelbar und in der Schwebe“ (ebd.: 47) bleiben, dominiert die mythisch-narratologische Schließung der Geschichte. Zugleich ‚gebärt‘ das Stück gleichsam in einer ‚wehengleichen‘ Schlaglichtdramatik ein narratologisches ‚Kind‘: die episch gesprochene und ausgestellte Erzählung der überindividuellen Geschichte vom Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen in der Ehe.

2. *Dea Loher: Auktorialität ‚Stück für Stück'*

Ein weiteres Beispiel für ein post-dramatisches, narrativierendes Theater stellt das Werk von Dea Loher dar, hier exemplarisch das Stück *Das letzte Feuer* von 2008. Gleich in der zweiten „Szene", die eher als „Text-Block" zu bezeichnen ist, wird der gestisch-narrative Charakter deutlich:

> Wir, die wir diese Geschichte erzählen / Uns gibt es womöglich gar nicht / Wir, als die Gemeinschaft, die wir vorgeben zu sein / Uns gibt es gar nicht / Wir, wir tragen nur diese Geschichte zusammen / Stück für Stück / Weil wir glauben, zusammen wüssten wir mehr / Als jeder allein / [. . .] Wir, kehren die Scherben auf / Und fügen sie zusammen / Ein zersprungenes Irgendetwas / In dem hie und da irgendetwas zu erkennen ist / Können wir uns verstehen / Verstehen / Davon war nie die Rede.
>
> (Loher 2008: 16, 2. Szene)

Die Anwesenheit einer epischen „Wir"-Erzählinstanz ist ein wichtiges Kennzeichen des narrativierenden Text-Theaters der Gegenwart. Im Unterschied zur antiken Tragödie und zum ‚klassischen' postdramatischen Theater wie z. B. in Jelineks *Wolken.Heim.* betont Loher in einer vorangestellten Anmerkung, dass „[d]er Text von WIR [. . .] nie chorisch gesprochen werden [soll], sondern aufgeteilt in Einzelstimmen. Der Sprecher bzw. die Figur wird nicht immer benannt; wo die Zuordnung nicht aus dem Zusammenhang hervorgeht, ist sie der Regie überlassen" (ebd.: unpaginiert, 8).

Während das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek das chorische Sprechen die Rede von den einzelnen Personen radikal loslöst und die Verselbständigung von „Sprachflächen" ermöglicht, hält Loher – ähnlich wie Schimmelpfennig – am Prinzip der Einzelstimmen fest, auch wenn die Sprecherfigur wechseln kann. Von daher geht es bei Loher um konkret verortbare soziale Geschichten, die mit einzelnen Personen und ihrem Schicksal in der Zeit verbunden sind. Zugleich verweist der nicht-chorische Wir-Erzähler auf eine auktoriale Instanz. Bauprinzip des narrativierenden Text-Theaters von Loher ist es, eine Geschichte ‚Stück für Stück' zusammentragen. Damit sind einerseits die Verfahren der Recherche und der Montage gemeint; andererseits – vergleichbar mit Schimmelpfennig, aber weniger anthropologisch als zeitgeschichtlich und sozialpsychologisch ausgerichtet – ein Sprachfindungs- und Erzählprozess angesichts einer traumatisch verschütteten Geschichte (es geht um Kriegserlebnisse in Auslandseinsätzen, Terror-Anschläge im eigenen Land, Arbeitslosigkeit, die Sprachlosigkeit der Opfer etc.). Das zitierte Oszillieren zwischen „Verstehen" und „Nicht-Verstehen" lässt sich – wie die Konzeption des nicht-chorischen Wir-Erzählers als auktoriale Erzählinstanz – als *Kompromiss*stellung zwischen einer ‚klassisch' postdramatischen Poetik und einem episierenden Theater in der Tradition von Brechts epischem

Theater einordnen. So finden sich im Stück sprachlich verfremdende und gestische Erzählelemente, z. B. in der 3. Szene: „Hier sehen Sie / Die Eltern des getöteten Kindes / Die Eltern des verunglückten Kindes / Die Familie des Unglücks“ (ebd.: 17).

Eine besondere Bedeutung kommt schließlich der Ausweitung der Nebentexte als eigenständiger Erzählinstanz zu (vgl. Korthals 2003: 445; Hansen 2021: 256). Sie lässt sich zwar auf die Regieanweisungen im naturalistischen Drama mit seinem szenischen Milieu-Realismus zurückführen. Jedoch erweitern sich bei Loher die Nebentexte zu einem Erzählbericht, der von der internen bis zur Null-Fokalisierung reicht, wie sich im Text-Block 9 sehen lässt:

> Karoline gibt eine Bestellung auf und erhält prompt ein Paket / Dessen Inhalt sie entschlossen anprobiert / Als handele es sich um eine Medizin, die eingenommen / werden muss.
>
> Sie sieht sich an, sie erschrickt, sie bekommt Angst / Aber sie will einen neuen Anfang versuchen / Sie wird eine andere werden, keine Zeit zu verlieren [. . .].
> (Loher 2008: 41)

Der Nebentext emanzipiert sich hier zu einer auktorialen Erzählinstanz, die zwischen einem extra- und einem intradiegetischen Standort changiert. Dieses Verfahren erinnert an ein Filmszenarium oder genauer: an die sogenannte Audiodeskription in Filmen für sehbehinderte Menschen, mit der die sichtbaren Handlungen, aber auch die Emotionen synchron erzählt werden. Die Text-Gebundenheit des erzählenden Theaters erweist hier ihre Referenz für das Bühnengeschehen und adressiert zugleich die Vorstellungskraft der Zuschauer.

Allgemein stellt das neue narrativierende Text-Theater die referentielle Textualität als erzählerisches Verfremdungsmittel aus. Mit und zugleich *gegen* Brechts Verfremdungstechnik kommt es bei Loher zu einer *Doppelung* der Wahrnehmung. Das textgebundene Erzählen auf der Bühne nimmt den Zuschauer gleichsam ‚an die Hand‘. Neben der nicht-chorischen, personengestützten Wir-Erzählinstanz findet sich hier eine weitere erzählstrukturelle Ebene, auf der sich Auktorialität − und damit die gesellschaftliche Positionsnahme der Autorin − dramatisch-szenisch, „Stück für Stück“, übersetzen kann.

Wie bei Schimmelpfennig, aber stärker an einen gesellschaftlichen Standpunkt und an einer auktorialen Stellungnahme gebunden, ist Lohers Erzählen sozialer Geschichten im Drama schließlich mythologisch überwölbt. Die „Stück für Stück“ zusammengetragenen Geschichten der gesellschaftlich ‚verwundeten‘ Individuen sind verzahnt und werden zu einem allegorischen Bild zusammengesetzt. Dieses übersteigt die jeweiligen Geschichten

zum epischen Narrativ der in der Zeit leidenden Menschen mit dem Utopie-Verweis auf „das letzte Feuer“ als große Allegorie der Marter und der umfassenden Reinigung zum Neuanfang (vgl. ebd.: 9. Szene, 43; 33. Szene, 110). So lässt sich das Stück, das für Schößler exemplarisch für eine Verbindung zwischen dem sozialen (Volks-)Theater und der hohen Tragödie bei Loher steht (vgl. Schößler 2004: 258), als Dramatisierung von Dantes *Inferno* lesen: Eine in den verschiedenen Wir-Stimmen sprechende auktoriale Instanz, die uns berichtend, zeigend und stellungnehmend durch die Höllen-Kreise führt. Bei diesem narrativ-dramatischen ‚Durchgang‘ durch das Leiden in der sozialen Zeit knüpft Loher weniger an Bertolt Brechts episches Theater als an Alfred Döblins Bauform des modern-epischen Romans an (Döblin 2013: 226). Döblin hatte das „Inkubationsstadium“ im modernen epischen Produktionsprozess mit einem „in einer besonderen Helligkeit“ aufzuckenden Bild, das sich dann in einen Sprach- und Erzählprozess übersetzt, beschrieben. Auf der Grundlage dieses „epiphanischen“ Moments konstituiert sich der Autor in einem sprachlichen Bewusstwerdungsprozess als ein episches Ich: „Es betrachtet dieses Wesen und – nimmt Stellung zu ihm“, heißt es bei Döblin (233). Und weiter: „Jenes beobachtende Ich übernimmt in unserer Zeit die Rolle und Funktion des Volkes bei jenen alten Vaganten. *Das Ich wird Publikum, wird Zuhörer, und zwar mitarbeitender Zuhörer.*“ (ebd.)

3. Falk Richter: Autorregie und „erschöpftes Selbst“

Mit dem letzten Zitat Döblins ist ein Ansatz gegeben, um die Position von Falk Richter zu bestimmen. Sein Werk besteht aus modern-epischen Montagen von Versatzstücken gesellschaftlicher Diskurse aus der Wahrnehmung eines vereinzelten Subjekts. Auf der Grundlage eines erweiterten Autor-Begriffs (vgl. Richter 2018: 52–55) versteht sich Richter als „Autorregisseur[]“, als „*Chronist meiner Zeit*“ (ebd.: 7), der den großen gesellschaftlichen Fragen nachgeht: „Wie verschiebt sich gerade in unserer Gesellschaft die Art zu denken, zu fühlen, zu kommunizieren? Welche Verunsicherungen, welchen neuen Aufgaben sind Menschen in komplexen westlichen Gesellschaften ausgesetzt? [. . .] Wie lässt sich der Geschwindigkeitsrausch theatralisch sinnlich fassen, wie die Überforderung, die Erschöpfung, die Einsamkeit, die Angst vor Nähe, vor Verbindlichkeit und fester Bindung?“ (ebd.)

Richter geht es also um eine Evokation und kritische Durchdringung der großen gesellschaftlichen Narrative der Gegenwart. Stärker noch als Schimmelpfennig und Loher ist dabei sein Ausgangspunkt das in der neoliberalen Gesellschaft vereinzelte, *erschöpfte Selbst* (vgl. Ehrenberg 2008). Insofern lässt sich bei ihm von einer neo-expressionistischen „Ich“-Dramatik

sprechen,[2] die vom Streben nach einer zwischenmenschlichen „Kollektivität“ geprägt ist.[3] Viele seiner Stücke – zum Beispiel *Unter Eis* (2004) – bestehen aus expressiven Ich-Monologen, die aus dem Zusammenbruch zwischenmenschlicher Beziehungen und ihrer dialogischen Kommunikationsformen resultieren. Zugleich zielen die Ich-Monologe auf eine objektive, *systemische* Selbstbeobachtung im Sinne von Niklas Luhmann (vgl. Stegemann 2012: 638). Je mehr sich die Erzählung vom ‚erschöpften Selbst‘ dem überindividuellen Narrativ von Gemeinschaftsformen zuwendet, desto mehr verschmilzt die Ich-Erzählform mit einem Erzählbericht in Form eines diskursiven Montage-Stroms, wie zum Beispiel in der „Text-Performance“ „Ich bin Europa“ zum Ausdruck kommt:

> Ich bin keine Utopie.
> Ich bin eine Realität.
> Ich bin 742 Millionen Menschen.
> Ich spreche 150 Sprachen,
> aber nur 23 davon sind offiziell anerkannt.
> Ich bin der Erste Weltkrieg.
> Ich bin der Zweite Weltkrieg.
> Ich bin all Eure Kriege.
> Ich bin all Eure Menschenrechte.
> Ich versuche, Kompromisse auszuhandeln [. . .].
>
> (Richter 2017: 80)

Hier erweist sich der auktoriale Ich-Erzähler ganz als Chronist seiner Zeit: ein Chronist, der die zeit-indexierten Aussagesätze eines kollektiven Ichs arrangiert und dadurch eine diskursive Text-Perfomance über Europa erzeugt, die sich dem politischen Langgedicht annähert.

4. *Fazit*

In Anknüpfung an Peter Szondi lassen sich die hier untersuchten episch-dramatischen Positionen als „Rettungsversuche“ des dramatischen Stoffs der

2 Zur „Ich-Dramatik“ im Expressionismus als „Lösungsversuch“, vgl. Szondi 2011: 96–99.

3 „Die Suche nach einem Kollektiv treibt viele meiner Figuren um. Ich selbst suche auch immer wieder in künstlerischen Zusammenhängen danach, Kollektive, zumindest für eine kurze Zeit, entstehen zu lassen.“ (Richter 2018: 9).

„zwischenmenschlichen Beziehung“, der „Gegenwart“ und des „Dialogs“ verstehen (vgl. Szondi 2011: 70–95: „Rettungsversuche“). Im Unterschied zum Naturalismus, Konversationsstück, Einakter und Theater des Existentialismus, mit denen sie Schnittmengen bilden, kommen die Formen des neuen narrativierenden Theaters der Gegenwart von einem radikalen Punkt der formalen Episierung, vom postdramatischen Theater. Das neue gesellschaftliche Engagement im Theater der Gegenwart ist also nicht nur am jeweiligen Stoff der auf die Bühne gebrachten sozialen Geschichten festzumachen. Es basiert auf einer erzähltechnisch-dramatischen Grundlage, die sich in den obigen Fallstudien in unterschiedlich ausgeprägten, aber *verwobenen* Formen zeigte: in der Herstellung einer epischen Erzähler-Figur (Schimmelpfennig), in einer durch referentielle und zugleich ausgestellte Textualität hergestellten *Auktorialität* (Loher), schließlich in der Vermittlung von Ich-Dramatik und Montage gesellschaftlicher Narrative (Richter).

Schimmelpfennigs Position erweist sich unter den Fallbeispielen als ästhetischste. In *Hier und Jetzt* deutet die epische Erzähler-Figur der „Frau mit dem Kinderwagen“ auf eine Transzendierung der zeitlichen und gesellschaftlichen Einbindung der erzählten sozialen Geschichte hin zu einer überzeitlichen, anthropologisch-mythischen Narration. Dagegen ist das Erzählen sozialer Geschichten in Lohers Dramen zeitgeschichtlicher bestimmt und an unterscheidbare soziale Figuren gebunden. Diese erweisen sich als einzelne Stimmen eines nicht-chorischen, epischen Wir-Erzählers. So bildet das „Wir“ in *Das letzte Feuer* eine auktoriale Erzählinstanz, die – im Sinne Döblins – die stellvertretende Stellungnahme des Autor-Ichs in einem modern-epischen Erzählen ermöglicht. Auch Falk Richters Theater lässt sich als „Rettungs-“ oder „Lösungsversuch“ der dramatischen Thematik angesichts radikalisierter epischer Verhältnisse des „Disconnected“ im Zeitalter der neoliberalen Gesellschaft verstehen: Als Wirklichkeit beobachtendes und generierendes System arbeitet Richters Theater mit Erzählverfahren eines Ich-zentrierten Neo-Expressionismus, der das Bruchstückhafte des neoliberal zugerichteten Individuums expressiv zum Ausdruck bringt und zugleich gesellschaftliche Diskurse montiert. Entsprechend sind die Stücke Richters von einem polyphonen Monolog- oder Bewusstseinsstrom, bestehend aus inneren Stimmen und äußeren Diskurs-Versatzstücken, bestimmt. Die auf der Bühne performativ aufgeführten ‚zerbrechenden Textflächen‘ können so die großen gesellschaftlichen Narrative des „Disconnected“ erzählen. Zugleich sind sie auf eine politische Neugestaltung der Verbindung von Ich und Gesellschaft ausgerichtet: „Ich bin Europa“ als narrativ-dramatisch aufgeführten Beobachtung des zerstörerischen Systems *und* als Utopie einer neuen zwischenmenschlichen Beziehung.

Bibliographie

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.

Bremer, Kai (2017): *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*. Bielefeld.

Döblin, Alfred (2013): „Der Bau des epischen Werkes“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 22: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Christina Althen. Frankfurt a.M., S. 215–245.

Düffel, John von / Schößler, Franziska (2004): „Gespräch über das Theater der neunziger Jahre“. In: Heinz Ludwig Arnold / Christian Dawidowski (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München, S. 42–51.

Ehrenberg, Alain (2008): *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt a.M.

Hansen, Simon (2021): *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*. Bielefeld.

Horstmann, Jan (2018): *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*. Berlin / Boston.

Korthals, Holger (2003): *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin.

Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.

Loher, Dea (2008): *Das letzte Feuer / Land ohne Worte. Zwei Stücke*. Frankfurt a.M.

Martus, Steffen (2021): „Tätowierte Wasserleiche. Ein Berlin-Roman von Roland Schimmelpfennig“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14.4.2021).

Muny, Eike (2010): *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. München.

Richter, Falk (2017): *Ich bin Europa.* Fear *und andere Theaterstücke von Falk Richter*. Berlin.

Richter, Falk (2018): *Dis-Connected. Theater – Tanz – Politik*. Berlin.

Schimmelpfennig, Roland (2008): „Hier und Jetzt“. In: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 18*. Hrsg. von Uwe B. Carstensen / Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M., S. 519–578.

Schößler, Franziska (2004): *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen.

Stegemann, Bernd (2012): „Zusammenbrechende Textflächen“. In: Falk Richter: *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000–2012*. Hrsg. von Friedemann Kreuder. Marburg, S. 631–651.

Szondi, Peter (2011): „Theorie des modernen Dramas“. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Mit einem Nachwort von Christoph König. Frankfurt a.M., S. 9–146.

Tigges, Stefan (2015): „‚Die leere Bühne. Sieben Stühle. Vielleicht eine Sitzbank. Später ein Tisch.‘ Ausschnitte aus dem Theaterkosmos von Roland Schimmelpfennig“. In: Paul Martin Langner / Agata Miregna (Hrsg.): *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*. Frankfurt a.M., Berlin.

Rechtsinszenierungen als Szenarien gesellschaftlicher Verantwortung

Kerstin Wilhelms (Münster)

Der Begriff „Verantwortung“ kommt von *verantworten*, *rechtfertigen*, *vor Gericht antworten* (Duden 2020: o. S.). Verantwortung hat also etwas mit dem Gericht zu tun, und das Gericht wiederum ist in der europäischen Tradition auf sehr komplexe Weise mit dem Theater verknüpft. Gerichtstheater hat es in Europa immer gegeben (eines der ältesten Beispiele ist Aischylos’ *Orestie*), es ist für die moderne Theatertheorie und -praxis von enormer Relevanz (Stichwort ist hier das Schiller-Diktum von der Gerichtsbarkeit der Bühne, die dort beginne, wo die weltliche Gerichtsbarkeit endet [Schiller 1992: 190]), und es erlebt seit einigen Jahren einen erneuten Boom – sowohl bei Gerichtsinszenierungen im Theater als auch bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit theatralen Gerichtspraktiken.

Der Begriff der Verantwortung wird dabei sowohl in der Rechtstheorie als auch in der Theatertheorie eher subkutan mitgeführt. Wird im Gericht und in der Tragödie der Aspekt der Schuld betont und problematisiert, so geht es in der Theatertheorie von Friedrich Schiller eher um sittliche Bildung und Aufklärung (ebd.: 196). In der Theater*praxis* wird aber gegenwärtig das Moment der Verantwortung explizit fokussiert. Ein Beispiel aus *Terror* von Ferdinand von Schirach. Gleich zu Beginn des Stücks tritt der vorsitzende Richter vor den Theatervorhang und spricht direkt zum Publikum:

> Vorsitzender [. . .] Nur Sie sind dazu berufen, hier zu urteilen, Sie sind die Schöffen, die Laienrichter, die heute über den Angeklagten Lars Koch zu Gericht sitzen. Das Gesetz stattet Sie mit der Macht aus, über das Schicksal eines Menschen zu entscheiden. Bitte nehmen Sie diese Verantwortung ernst. (Schirach 2016: 7).

An dem Ausschnitt wird deutlich, dass das Stück Verantwortung in ein Verhältnis zu Urteilen und Entscheiden bringt – durchaus symptomatisch für viele Gerichtsdramen und -inszenierungen der Gegenwart, aber nicht besonders überraschend, sieht doch schon Schiller das Urteilen als zentrale Praxis des Publikums im Gerichtstheater. Über das Urteilen im Theater, das dem rein rationalen Prozess eine affektive Dimension an die Seite stellt (Schiller 1992: 196), werde ein Gemeinsinn etabliert, der das Individuum in seiner

sittlichen Gemeinschaft verortet. Hier sieht Schiller das Potenzial für die Entwicklung eines Nationalgeists (ebd.: 198). Er verbindet also mit dem Urteilen auch gleich eine politische Funktion, indem über das gemeinschaftliche Urteilen des Publikums im Theater ein moralischer Grundkonsens etabliert wird, der helfen soll, eine Nation zu gründen.

Politisch, das ist deutlich und auffällig, sind auch die Gerichtsinszenierungen der Gegenwart. Das lässt sich schon thematisch beobachten: Es gibt Dutzende Theaterinterpretationen des NSU-Prozesses, die den Verlauf der Verhandlungen und Ermittlungen skandalisieren. Der Klimaaktivismus kommt auf die Theaterbühnen und hält Gericht über vergangene Umweltsünden. Rechtshandeln, so lässt sich formulieren, wird im Theater zum Politikum.

Erstaunlich ist jedoch, dass viele gegenwärtige Gerichtsinszenierungen das Publikum zum Urteilen und damit zum Rechtshandeln auffordern, zugleich aber deutlich auf ihren Fiktionscharakter pochen, statt ihr Weltverhältnis als politisches Theater stark zu machen. So betritt z. B. Milo Rau nach dem Ende der Bukavu Hearings im Rahmen des *Kongo Tribunals* die Bühne und sagt: „Sie wissen genau, dass dieses Tribunal fiktiv ist“ (Rau 2017: 1:32:35).

Meine These hierzu lautet, dass aktuelle Theaterproduktionen als Szenarien politisches Rechtshandeln simulieren und gleichzeitig das Publikum zu einem Verantwortungsträger modellieren, indem sie es zum Urteilen auffordern. Damit sind sie zugleich fiktionales Probehandeln und reale Praxis.

Um dieses nur scheinbare Paradox geht es in meinen folgenden Ausführungen. Ich werde mich mit drei Gerichtstheaterstücken auseinandersetzen, die das Thema Verantwortung ins Zentrum stellen: Die bereits genannten Stücke *Terror* und *Das Kongo Tribunal*, sowie *No Planet B* des Atze-Theaters Berlin.

1. Verantwortung ex-post und ex-ante

Verantwortung hat eine doppelte temporale Struktur: zum einen die rückwärtsgerichtete, *ex-post*, die vor allem im Rahmen von Gerichtsverhandlungen im Nachhinein feststellt, wer die Verantwortung für begangene Taten trägt; zum anderen eine vorwärtsgerichtete, *ex-ante*, die die Verantwortung für die Konsequenzen des Handelns schon im Prozess des Entscheidens über zu begehende Taten mit einberechnet (Heidbrink 2020: 11). Das Zitat aus *Terror* macht diese zweifache Dimension deutlich. Denn auf der Bühne geht es um die Frage, ob der Angeklagte Lars Koch die Verantwortung für den Abschuss eines entführten Flugzeugs tragen muss, also um eine begangene

Tat. Dem Publikum hingegen wird die Verantwortung für das zukünftige Urteil verdeutlicht. Im Rahmen der Verhandlung wird ersichtlich, dass Lars Koch allein die Verantwortung für den Abschuss der vollbesetzten Maschine trägt, denn er handelte ohne Befehl und ohne Absprache. Das Publikum muss im Anschluss die Frage beantworten, ob diese Tat als Mord zu bezeichnen ist – das heißt, das Publikum entscheidet nicht über die Verantwortung des Angeklagten, sondern über seine Schuld. Verantwortung und Schuld stehen rechtlich in einem engen und komplexen Verhältnis, das hier nur kurz skizziert sei: Verantwortung ist eine Vorbedingung für Schuld, denn nur wem die Verantwortung für eine Tat zugeschrieben werden kann, nur wer verantwortlich gehandelt hat, als er die Tat begangen hat, nur der ist überhaupt schuldfähig (Klement 2020, 3., 5., 7f.). Gleichzeitig geht der Begriff Verantwortung über Schuld hinaus: Ich kann auch für gute Taten verantwortlich sein (Heidbrink 2020: 3). Das sieht der Begriff Schuld so nicht vor. Verantwortung adressiert das Handeln aus freiem Willen, das aus einem ethischen Wertekanon heraus ex-post bzw. ex-ante evaluiert wird. Schuld ist dabei die Feststellung, dass dieses Handeln die Anforderungen, die die Normen des Rechts stellen, enttäuscht hat (Klement 2020: 8). *Terror* trennt also die Bereiche Verantwortung, das ex-post auf der Bühne eruiert wird und das ex-ante das Publikum tragen muss, und Schuld, über die das Publikum befinden muss. Das Stück macht dem Publikum diese Entscheidung durch ein Spiel auf der Klaviatur des Tragischen schwer. Handelt es sich zwar nicht um eine Tragödie, so wird der Angeklagte, vor allem durch den Verteidiger, als tragischer Held dargestellt, der in einer Dilemmasituation „den Mut und die Kraft zu handeln" hatte (Schirach 2016: 19) – und so spitzt sich die derart gefasste schuldlose Schuld zu. Mitleid mit dem Angeklagten, aber auch mit den Insass*innen des Flugzeugs, machet trotz der eindeutigen Sachlage die Beurteilung schwer.

Etwas anders sieht das beim *Kongo Tribunal* aus. Hier geht es um Begriffe wie Schuld, Täterschaft, Beteiligung an der systematischen Ausbeutung, Vertreibung und Ermordung der ostkongolesischen Bevölkerung. Der Begriff ‚Verantwortung' fällt kaum. Aber es fällt auf, dass in den Gerichtsszenen in Bukavu und in Berlin ein für das Gericht doch recht wichtiger Akteur fehlt: der Angeklagte. Es kann also in diesem Stück gar nicht um Schuld als individuelles Versagen an den Normen des Rechts gehen. Vielmehr geht es in beiden Hearings darum, die Verantwortlichen für die begangenen Taten zu benennen. Was die Verhandlung zeigt, ist die komplexe Verstrickung von internationaler Politik, Recht und globalem Kapitalismus. Dabei wird Verantwortung von a nach b verschoben, ohne dass am Ende eine Person als schuldig benannt werden kann. Das Stück interessiert sich nicht für die Namen derjenigen, die die Enteignungen der Kleinbauern und -bäuerinnen, die Massaker an der Bevölkerung und die Vertreibung der Ortsansässigen *begangen* haben, sondern es interessiert sich dafür, wer oder was dies zu *verantworten* hat.

Während die UNO am Ende in Bukavu von „einer direkten Mitschuld an den Massakern" freigesprochen wird, endet der zweite Teil des Tribunals in Berlin mit einem „Urteil zur Verantwortlichkeit der Weltbank und der EU", so der Abspann des Dokumentarfilms (Rau 2017: 1:36:37, 1:37:15). *Das Kongo Tribunal* bleibt beim Benennen der Verantwortlichkeiten bei den Unternehmen, Internationalen Organisationen und Staatenverbünden stehen, ohne aber konkrete Individuen als Verantwortliche zu benennen. Schon gar nicht scheint das Publikum hier als Verantwortungsträger modelliert zu werden. Es soll sich empören, die Taten verurteilen, auch wenn es nicht so genau weiß, wen es eigentlich verurteilen soll. Verantwortung wird von Individuen abgelöst und auf kollektive Akteure verlagert, deren Agieren das Publikum in erster Linie durchschauen und dessen skandalöse Auswüchse es verurteilen soll. Das Stück entwirft also vor allem kollektive Verantwortung, nach individueller Verantwortung wird hier nicht gefragt.

Anders in dem Kindertheaterstück *No Planet B. Das Gericht der Kinder zum Klimawandel* des Atze-Musiktheaters Berlin. Hier entwerfen Kinder ein Zukunftsszenario, in dem sie die Gesetze machen und Gericht halten über diejenigen, die ihnen die unbeschwerte Zukunft nehmen: uns. Angeklagt auf der Grundlage dieser zukünftigen Rechtsordnung ist kein Großkonzern und keine Politikerin, sondern Frau Stelzmann, die Nachbarin der drei Richterkinder. Sie wird in einem Gerichtsprozess des Fahrens mit SUV, des Reisens mit Flugzeugen, des Nutzens von Plastikverpackungen angeklagt. Immer wieder bringt sie zu ihrer Verteidigung vor, dass sie doch nur ein kleines Licht sei im Vergleich zu den großen Konzernen. „Das bringt doch nichts", wendet die jugendliche Staatsanwältin ein, „wenn wir immer nur auf die anderen schauen. Hier geht es um Sie!"[1] Das Stück endet ohne Urteil, dafür aber mit einer Diskussionsrunde des Publikums. Die Kinder im Publikum sollen ein Urteil fällen, und es wird deutlich, dass die Rückschau eines Gerichtsverfahrens der Verantwortung für die Klimakatastrophe nicht gerecht wird: „Nicht schuldig", so eine Schülerin in der Diskussion, „weil wir nicht darüber nachdenken sollten, was sie alles falsch gemacht hat, sondern was wir alle in Zukunft besser machen und verändern müssen und was wir zusammen ändern können. Denn es ist egal, wie man urteilt, es macht nicht rückgängig, was schon geschehen ist".[2] Die ex-post Logik des Gerichts scheitert also – von der Inszenierung durchaus beabsichtigt – in der Diskussion mit den Kindern, die sich keine Rückschau, sondern verantwortliches Handeln für die Zukunft wünschen.

1 Ich danke dem Atze-Theater Berlin für die Bereitstellung einer Videodokumentation der Aufführung.

2 Ich danke Nuria Mertens, die die Diskussion protokolliert hat.

Das Gericht, so Kurt Bayertz und Birgit Beck (2015: 6), ist die paradigmatische Instanz für die Zurechnung von ex-post-Verantwortung. Bei der im philosophischen Diskurs relativ neuen Kategorie der ex-ante-Verantwortung verliert das Gericht diese paradigmatische Rolle (ebd.: 10) und ich möchte im Folgenden argumentieren, dass das Theater an seine Stelle tritt.

2. *Theater als Paradigma für ex-ante-Verantwortung*

Verantwortung, das muss zuerst erwähnt werden, ist in beiden Fällen eine soziale Praxis, denn Verantwortung muss zugerechnet, bzw. zugewiesen werden, ist also ein kommunikativer Prozess (ebd.: 5 f.). Ebenso ist die Evaluation der Handlungen nicht nur eine Frage des eigenen Gewissens, sondern einer öffentlichen Bewertung und Beurteilung (ebd.: 12), z. B. im Gericht. Bei der ex-ante Verantwortung kommt, anders als bei der ex-post-Verantwortung ein großes Maß an Unsicherheit ins Spiel, denn niemand kann die Zukunft vollends berechnen. Es ist nie ganz klar, welcher Weg die gewünschten Resultate zeitigt, welche ungeahnten Konsequenzen das Tun hervorbringt und auf Grundlage welcher Normen in Zukunft geurteilt wird (ebd.: 8 f.). Hier kommt nun also das Theater ins Spiel, indem es natürlich zum einen ein Medium mit einer ganz spezifischen Öffentlichkeitsfunktion ist bei leiblicher Kopräsenz aller Akteure (wie im Gericht übrigens) und indem es Szenarien gesellschaftlicher Verantwortung entwirft, die befragbar sind hinsichtlich der Möglichkeiten und Bedingungen verantwortlichen Handelns. Diese Szenarien können dann als Ressourcen im Prozess des Entscheidens über zukünftige Handlungen unter den Vorzeichen gesellschaftlicher Verantwortung herangezogen werden.

Szenarien sind Modelle, in denen aus bestehenden Vorlagen etwas Neues modelliert wird, und zwar eine Hypothese, deren Bedingungen und Möglichkeiten mithilfe des Szenarios befragt werden. Ein Szenario ist also immer ein Modell *von* bestehenden Vorgängen, z. B. ist *Terror* ein Modell von 9/11, und ein Modell *für* etwas Neues, das es zu entwerfen gilt und dessen Konsequenzen es zu eruieren gilt. Dabei spielen Szenarien einen möglichen Handlungsablauf im Modus des „was wäre, wenn“ durch (Wilhelms 2019: 119 f.). Mit „Durchspielen“ meine ich einen Prozess, bei dem gleichzeitig simuliert und inszeniert wird. Diese Gleichzeitigkeit ist charakteristisch für Szenarien und ihr spezifisches Weltverhältnis. Denn während Simulationen etwas „fingieren, was nicht da ist“ (Baudrillard 1978: 10), aber sich an dessen Stelle platzieren und so behaupten, real zu sein, wird im Inszenieren immer notwendigerweise das Nicht-Inszenierte als Vorbedingung der Inszenierung als konstitutives Außen mitinszeniert (Seel 2001: 51). Während Simulationen also

eine Realität fingieren, die nicht da ist, bringt Inszenierung im Fingieren das Reale zur Erscheinung. Diese Gleichzeitigkeit von ausgestelltem Fingieren und Behaupten von Realität ist typisch für Szenarien und erklärt z. B. das Auftreten von Milo Rau im *Kongo Tribunal*: Im Modus des Durchspielens muss die Realitätsillusion der Simulation immer wieder durchkreuzt werden und deutlich gemacht werden, dass es sich um einen fiktionalen Vorgang handelt, um das „was wäre, wenn" des Szenarios sichtbar zu halten. Dass die Stücke, die ich hier untersuche, Szenarien sind, erklärt also, warum sie zugleich ihr Weltverhältnis als politisches Theater und ihren Fiktionsstatus betonen.

Denn allen hier genannten Stücken ist gemein, dass sie ein Szenario entwerfen, das nicht im klassischen fiktionalen Modus des „Als ob" operiert, sondern im Modus des „was wäre, wenn". Was wäre, wenn eine Situation wie 9/11 in Deutschland eintreten würde? Was wäre, wenn es ein Strafgericht und eine ordentliche Gerichtsbarkeit im Ostkongo gäbe, eine Rechtsordnung, auf deren Grundlage man die Beteiligung an Enteignungen und Massakern sanktionieren könnte? Was wäre, wenn es eine Rechtsordnung gäbe, die Klimasünden unter Strafe stellt? Alle diese Stücke stellen also eine Hypothese auf und spielen im Fiktionalen verschiedene Möglichkeitsbedingungen von Zuweisung und Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung durch:

In *Terror* geht es um die Möglichkeitsbedingungen von Schuldzuweisungen, also um ein eher klassisches Rechtsparadigma. Es spielt durch, wie in einer komplexen moralischen Dilemmasituation *soziale Verantwortung als individuelle Verantwortung für das Kollektiv* in Form von Handeln nach Rechtsnormen oder von entschuldbarem Rechtsbruch im Ausnahmefall abgewogen werden muss.

Das Kongo Tribunal stellt die schwierige Frage nach der Verantwortung in hochkomplexen Systemen, in denen Einzelne nicht mehr als alleinige Entscheidende fungieren und daher Verantwortung nicht mehr explizit an Personen festgemacht werden kann (Heidbrink 2020: 17 f.). Es spielt die Möglichkeitsbedingungen der *Zuweisung von Verantwortung an kollektive Akteure* durch.

No Planet B zeigt, dass auch in komplexen Systemen die Individuen die Entscheidungen treffen und eben auch anders treffen können. Damit präsentieren *Das Kongo Tribunal* und *No Planet B* zwei gegenläufige Modelle gesellschaftlicher Verantwortung: das eine sieht vor, kollektive Akteure als verantwortliche Subjekte zu adressieren, das andere sucht nach *personaler Verantwortung in komplexen sozialen Systemen*. Beide Stücke modellieren also unterschiedliche Konzepte gesellschaftlicher Verantwortung.

Erstaunlich ist aber doch, dass vor allem das Stück *No Planet B* die ex-ante-Verantwortung in Form eines Gerichtsverfahrens inszeniert, dass in der Zukunft dann vergangene (aus heutiger Sicht gegenwärtige) Taten ex-post verhandelt. Im Grunde ist ex-ante-Verantwortung eine in die Zukunft projizierte ex-post-Verantwortung (Heidbrink 2020: 12), so dass jeder

Entscheidungsprozess, in dem die Konsequenzen zukünftiger Taten durchdacht werden, die Frage enthält, wie in der Zukunft über diese Taten dann rückblickend geurteilt wird. Für solche Entscheidungsprozesse sind Szenarien fundamental, denn sie entwerfen unter Bezug auf reale (und damit natürlich vergangene) Daten befragbare Modelle, die zwar fiktional sind, die aber Wissen über Möglichkeiten generieren können, das dann für zukünftige Handlungen herangezogen werden kann.

Das ist also die Leistung des Gerichtstheaters, das sich als Paradigma der Vorsorgeverantwortung neben das Gericht als Paradigma der ex-post-Verantwortung stellt: Es entwirft Szenarien und generiert auf diese Weise Wissen, das die Unsicherheit, die bei der Vorsorgeverantwortung eine große Rolle spielt, minimieren kann. Es spielt im Fiktionalen durch, wie wir uns verantwortlich verhalten können und mit welchen Konsequenzen wir zu rechnen haben.

3. Die Verantwortung des Publikums

Auf der Bühne werden also Szenarien verschiedener Formen von Verantwortungszurechnung in komplexen sozialen Systemen entworfen und durchgespielt. Aber was macht das Publikum? Sein Urteilen ist, sehr deutlich vor allem bei *Terror* und *No Planet B*, aber auch beim *Kongo Tribunal*, ein kollektives Verurteilen begangener Verfehlungen und lückenhafter Rechtspraxis. Das Urteilen im Theater nimmt im Sinne von Kant und Schiller eine politische Dimension an, weil es einen Gemeinsinn installiert. Besonders Hannah Arendt weitet in ihrer Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* die Bedeutung des Gemeinsinns für das Politische aus und macht den Sensus Communis zu einem Organ, mit dem sich das Individuum in einer Gesellschaft orientiert und sich als Teil der Gemeinschaft erfährt (Arendt 1985: 20, 100; 1960: 203). Sobald ein Gerichtsprozess inszeniert wird, ist das Urteilen als integraler Bestandteil angesprochen, und wenn es fehlt, ist das ein markiertes Fehlen – egal, ob das Urteil als ein schwieriges entworfen wird, wie bei *Terror* und *No Planet B*, oder als eigentlich schon vorweggenommen, indem die Gegenseite als korrupt und niederträchtig inszeniert wird, wie beim *Kongo Tribunal*. Die Stücke modellieren das Publikum zu Urteilenden und mit dem Urteilen geht Verantwortung einher – und zwar als ex-ante Verantwortung, wie besonders die Anrede bei *Terror* deutlich macht.

Gerichtsinszenierungen im Theater sind also ein Paradigma gesellschaftlicher Vorsorgeverantwortung, indem sie Szenarien verantwortlichen Handelns entwerfen und indem sie ihr Publikum zum verantwortlichen Urteilen aufrufen, auch und gerade dann, wenn auf der Bühne ex-post-Verantwortung

inszeniert wird. Die Stücke loten also nicht nur auf der Bühne Möglichkeitsbedingungen verantwortlichen Handelns aus; sie beziehen ihr Publikum direkt in dieses verantwortliche Handeln ein und lassen sie praktizieren, was sie entwerfen. Gleichzeitig dienen sie als Ressourcen in Entscheidensprozessen über soziales Handeln und erwirken so eine Eigendynamik in politischen Diskursen wie hier der Klimakatastrophe, dem Turbokapitalismus und der Verhandlung über konkrete Ausgestaltungen des Rechtssystems.

Bibliographie

Arendt, Hannah (1985): *Das Urteilen*. München.

Arendt, Hannah (1960): *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart.

Baudrillard, Jean (1978): *Die Agonie des Realen*. Berlin.

Bayertz, Kurt und Birgit Beck (2015): „Soziale Verantwortung. Zur Entwicklung des Begriffs im 19. und frühen 20. Jahrhundert“. In: *Papers of the Centre for Advances Study in Bioethics*, Universität Münster. URL: https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/kfg-normenbegruendung/intern/publikationen/bayertz/81_bayertz.beck_-_soziale_verantwortung.pdf (Zugriff am 28.10.2021).

Duden: [Art.] „verantworten“. In: Munziger Archiv GmbH (Hrsg.): *Duden. Das Herkunftswörterbuch*. Berlin 2020. URL: https://www.munzinger.de/search/document?index=duden-d7&id=D700001133&type=text/html&query.key=cjtyvdgS&template=/publikationen/duden/document.jsp#D70000019887 (Zugriff am 28.10.2021).

Heidbrink, Ludger (2020): „Definitionen und Voraussetzungen der Verantwortung“. In: Ders., Claus Langbehn (Hrsg.): *Handbuch Verantwortung*. Wiesbaden, S. 1–31.

Klement, Jan Henrik (2020): „Rechtliche Verantwortung“. In: Ludger Heidbrink et al. (Hrsg.): *Handbuch Verantwortung*. Wiesbaden, S. 1–26.

Rau, Milo (2017): *Das Kongo Tribunal*. Deutschland / Schweiz.

Schiller, Friedrich (1992): „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 8: *Theoretische Schriften*. Rolf-Peter Janz (Hrsg.). Frankfurt a.M., S. 185–200.

Schirach, Ferdinand von (2016): *Terror. Ein Theaterstück und eine Rede*. München.

Seel, Martin (2001): „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“. In: Josef Früchtl / Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a.M., S. 48–62.

Wilhelms, Kerstin (2019): „Literarische Modellierungen des Politischen in Szenarien des Entscheidens“. In: Stefan Neuhaus / Immanuel Nover (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin / Boston, S. 109–125.

Provokationen und Potenziale theatraler Kopräsenz: Theater über Flucht und Milo Raus *Die Europa Trilogie*

Romana Weiershausen (Saarbrücken)

Was kann das Theater beitragen, wenn es um gesellschaftspolitisch brisante Auseinandersetzungen geht? Wie können Probleme von Menschen in einer existenziellen Krisensituation adäquat dargestellt und in Kunst transformiert werden? Beim Thema der Flucht verdeutlichen die Debatten rund um Aufführungen von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* exemplarisch die Schwierigkeiten. Keine Bühnenrealisation dieses Textes, in dem sich ein unpersönlich bleibendes Wir von Geflüchteten in mäanderndem Sprachfluss bittend, anklagend, berichtend an ein allgemeines Gegenüber der Aufnahmegesellschaft richtet, blieb ohne Widerspruch. Vor allem an der Besetzungsfrage entzündete sich die Kritik (vgl. Engler Alonso 2017). Wo ausschließlich Schauspieler:innen des Theaterensembles agierten (etwa in Wien unter der Regie von Michael Thalheimer), wurde die Frage laut, ob man nicht die eigentlich Betroffenen ausgrenze und zum Objekt von Kunst mache, an der sie keinen Anteil hätten. Wo man einem künstlerischen Elitarismus durch Laiendarsteller:innen der Stadtbevölkerung zu entgegnen versuchte (etwa in Leipzig unter der Regie von Enrico Lübbe), kritisierte man, dass nicht direkt mit Geflüchteten gearbeitet wurde. Wo Geflüchtete in die Aufführungen einbezogen wurden (etwa in Hamburg unter der Regie von Nicolas Stemann), wurde der Vorwurf einer Vereinnahmung der Betroffenen geäußert, denen man einen artifiziellen Text oktroyiere. Das in Stemanns Inszenierung bewusst ausgestellte *Blackfacing* wurde als Selbstbespiegelung des Kunstbetriebs im *political correctness*-Diskurs westlicher Intellektuellenkreise kritisiert.

Die Darstellung von Alterität bleibt ein Dilemma. Fotos von Geflüchteten als Pappmaché-Figuren im Theater Bremen, Versatzstücke aus einem Gemälde über die Türkenkriege im Saarländischen Staatstheater – die Inszenierungen von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* verfolgten sehr verschiedene Strategien, um Zuschreibungen zu thematisieren und selbst bereits zu problematisieren. Ungewöhnlich war nicht nur die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der Inszenierungen, sondern auch das breite und kontroverse Presseecho, in dem häufig genug nicht nur kunstbezogen, sondern moralisch argumentiert wurde.

Es liegt auf der Hand, was es ist, das im Theater so besonders provoziert: Zur literarischen Imagination kommt die Verkörperung auf der Bühne.

Kunst und Wirklichkeit überlagern sich sichtbar – ein Effekt, der durch das Präsentische der Kunstform verstärkt wird. Repräsentation – ein konstituierendes Merkmal des Theaters – zeigt sich angesichts des existenziellen Themas als problematisch. Bezogen auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge, verbindet sich dies mit den grundlegenden Fragen nach Sichtbarkeit und Anerkennung oder eben auch Missachtung und Vereinnahmung (vgl. Weiershausen 2020: 219–221). Flucht ist kein ‚Stoff' wie andere – und das Gegenwartstheater reagiert darauf in Darstellungsformen, Besetzungspraktiken und mit Kontextualisierungen, etwa durch begleitende Podiumsdiskussionen und Publikumsgespräche. Im Theater über Flucht, so lässt sich zuspitzen, stellen sich die Fragen um gesellschaftliche Verantwortung in der Gegenwart und die Rolle der Kunst in kondensierter Form. Hier „spiegeln sich", wie Florian Malzacher (2020: 22) hervorhebt, „die Fragen, die gegenwärtig alle Demokratien verfolgen – Wer wird auf welche Weise, von wem und mit welchem Recht repräsentiert? – im Theater wider".

Ich möchte im Folgenden für das Wirkungspotenzial des Theaters die Perspektive der „Kopräsenz"[1] stark machen und am Beispiel der *Europa Trilogie* von Milo Rau zeigen, wie mit der Überlagerung von Kunst und Wirklichkeit gespielt und dies zum politischen Akt werden kann. Mit dem Schweizer Theater- und Filmemacher geht es in sehr spezieller Weise um politisches Theater, das auch als solches wahrgenommen wird. So wurde ihm letztes Jahr anlässlich der Verleihung des Gerty-Spies-Preises attestiert, er verbinde „wie kein anderer Kunst, Literatur und Politik" (nachtkritik 2020).

1. *Konzeptionelle Elemente: Milo Raus* postdokumentarisches Realtheater

Beim politischen Ansatz von Raus Theaterkonzept wird man zunächst an seine Prozess-Projekte denken, etwa die *Zürcher Prozesse*, eine Gerichts-Inszenierung mit Anklage gegen die rechtspopulistische Schweizer Zeitung *Weltwoche*: nur im Theater, aber mit realem Hintergrund und echten Beteiligten und Anwälten. Zu nennen sind hier auch die *Moskauer Prozesse*, die die drei Prozesse gegen *Pussy Riot* wiederaufnahmen: „zum Teil mit denselben Anwälten und Zeugen und mit neuen Beteiligten aus beiden Lagern" – eine Inszenierung, die als späte Folge ein russisches Einreiseverbot gegen Milo

1 Das der Theaterwissenschaft entlehnte Konzept theoretisch weiterzuentwickeln steht im Zusammenhang mit einem gemeinsamen Forschungsvorhaben in Saarbrücken, vgl. Brodowski / Nesselhauf / Solte-Gresser / Weber / Weiershausen 2022 (im Druck).

Rau nach sich zog (Rau 2019: 111).[2] Auch der Gedanke an seine *Reenactment*-Projekte liegt nahe, etwa *Hate Radio* über den Völkermord in Ruanda oder *Die letzten Tage der Ceauçescus* über die Aburteilung des Diktatorenehepaars in Rumänien. Was Rau dabei praktiziert, kommt einer Umkehrung des Verständnisses von fiktionaler und realer Ebene gleich, die von der Wahrnehmung des Menschen ausgeht: Während der Mensch in der gelebten Wirklichkeit kaum Zugriff auf die Geschehnisse gewinne, wird dem Theater die Fähigkeit zugedacht, Wirklichkeit (wohlgemerkt: als erfahrene Wirklichkeit) zu erzeugen.

Im Kontext seiner *Reenactment*-Stücke mit dem Vorwurf der Geschichtsfälschung konfrontiert, betont Rau (2019: 18) im Gespräch mit Rolf Bossart, dass es gar nicht um „Authentizität" gehen könne, weil es keine unbeeinflusste, nicht bereits schon irgendwie „verwertet[e]" Erinnerung gebe. Insofern sei sein Theaterschaffen auch nicht als ein ‚dokumentarisches' misszuverstehen.[3] Das Theater diene dazu, „die im Normalfall einfach als natürlich und zwingend hingenommene Wirklichkeit nicht analytisch oder ironisch aufzulösen, sondern sie in all ihren Konsequenzen zur Erscheinung zu bringen, sie in Aktion zu zeigen" (Rau 2019: 13). Johannes Birgfeld (2019: 153 f.) resümiert Raus Haltung dahingehend, dass politisches Theater „die Begehung der Vergangenheit und der Gegenwart im Dienst der Zukunft unternehmen" müsse, wobei die „Überzeugung von der Wirkfähigkeit des Theaters als Medium der (zeitweiligen) Realitätskonstruktion" grundlegend sei.

Was Rau (2019: 19) als „postdokumentarische[s] Realtheater" bezeichnet, verfolgt das Ziel, im Bewusstsein aller an einer Theateraufführung Beteiligten eine ‚Realität' im konzentrierenden Spiel zu vergegenwärtigen, damit sie für den einzelnen Menschen erfahrbar werden könne. Realität und Fiktion versteht er dabei nicht einfach als Oppositionspaar. So wie einerseits Realität immer schon durch die mediale Vermittlung und Produktion von Bildern verstellt (in gewisser Weise also immer auch ‚fiktionalisiert') sei, könne andererseits Fiktion genutzt werden, um diese Bilder in gelebte Realität zu übersetzen, die zur Teilhabe herausfordern (also realitätsfördernd wirken). Politisch im eigentlichen Sinne ist Raus Theaterarbeit, indem es ihm immer wieder darum geht, den Freiraum eines Widerstreits als politische Kultur offenzuhalten. In einem Interview mit Sylvia Sasse bekennt sich Rau (2019: 106) provokativ zu einem „Propagandatheater", das „gegen die antidemokratische Rechte das ebenfalls antidemokratische Prinzip der Fundamentalopposition" vertritt. „Aufgeklärte Politik", so Rau (ebd.), „ist der Raum, in dem ‚Feindschaft' oder überhaupt das agonale Prinzip von ‚Gewinnen' und ‚Verlieren'

2 Zum *Kongo Tribunal* vgl. den Beitrag von Kerstin Wilhelms zu „Rechtsinszenierungen als Szenarien gesellschaftlicher Verantwortung" in diesem Band.

3 Vgl. zur Gegenüberstellung mit der Tradition des Dokumentartheaters: Solidaki 2020.

zivilisiert ist", was aber durch „die ‚populistische' Auslegung des Mehrheitsprinzips" gefährdet werde, die „diese Leih-Logik der Macht ausschalten" wolle. Dabei setzt er auf theatrale Vergegenwärtigung. Bei den Prozess-Projekten sei es gelungen, „politische Feinde, die sich sonst nie live begegnen, die immer nur übereinander, nie aber miteinander sprechen, durch die agonale Form des Gerichts auf dieselbe Bank zu bringen und so einen normalerweise medial ungleichzeitigen, nicht politisch wirksamen Antagonismus synchron zu machen, ihn gleichsam aus dem virtuellen Raum in den realen zu übertragen und damit zu dramatisieren" (Rau 2019: 112).

Im Kontext politischer Interessengruppen plausibilisiert sich das leicht. Wie aber lässt sich der Anspruch auf die Fluchtthematik übertragen? Wie können Geflüchtete, die angesichts der sehr verschiedenen biographisch-kulturellen Hintergründe und Fluchtursachen keine gemeinsame Gruppenidentität haben, auf dem Theater so ‚in Erscheinung' treten, dass sie gesellschaftspolitisches Gewicht behaupten?

2. *Flucht auf der Bühne:* Die Europa Trilogie

In den drei Stücken *The Civil Wars*, *The Dark Ages* und *Empire*, aus denen sich *Die Europa Trilogie* zusammensetzt und die zwischen 2014 und 2016 uraufgeführt wurden, geht es um ein krisenhaftes Europa: die Radikalisierung junger Menschen für den IS in den Problemvierteln Brüssels (*The Civil Wars*), den Bürgerkrieg und dessen Folgen in Ex-Jugoslawien (*The Dark Ages*), Aufbegehren und Unterdrückung in Syrien und anderen Mittelmeerländern sowie Flucht und Migration (*Empire*). Es ist ein „europäische[s] Panorama", episodisch erzählt „auf der Basis [. . .] [der] eigenen Biografie" (Fellmann 2016) von jeweils vier bzw. fünf Darstellern aus insgesamt elf Ländern. Belgien, der Balkan und schließlich der erweiterte Mittelmeerraum als Wiege Europas: Der letzte Teil, auf den ich mich im Folgenden konzentriere, führt über die vier Darsteller:innen nach Rumänien, Griechenland und Syrien. Die agierenden Personen, die mit einer Ausnahme auch in ihren Heimatländern professionelle Schauspieler:innen waren, erzählen in ihrer jeweiligen Muttersprache von persönlichen, familiären und landespolitischen Verhältnissen und Krisen. Auf einer großen Leinwand erscheinen dabei die live gefilmten Gesichter der Sprechenden mit untertitelten Übersetzungen und zwischendurch Einblendungen von dokumentarischem Material oder auch Filmsequenzen, von denen berichtet wird. Das Bühnenbild, in dem die Erzählenden agieren, ist eine Wohnküche. Der Kurde Ramo Ali zeigt auf den Raum und erklärt: „Das ist die Küche unserer Wohnung in Syrien. Das Regal habe ich selber gebaut, ich bin ja Schreiner" (*Empire*, Rau 2016: 244). Aber später wird deutlich, dass

dahinter vielmehr die Vermessung von Innenräumen steht: „Viele meiner Träume spielen in der Küche meiner Kindheit. Ich kann aber nicht raus, weil davor Skorpione sind. Oder ich will laufen, vor etwas wegrennen, aber ich bin wie gelähmt" (ebd.: 282).

In diesem Raum treffen sich die vier Akteure. Es bleiben Monologe, aber dadurch, dass sich bestimmte Themen und Motive wiederholen und überkreuzen – Konflikte in der Familie, politische Revolutionen, Religion, Flucht bzw. Auswanderung sowie immer wieder die eigene Tätigkeit als Schauspieler:in – ergibt sich ein Netz fugisch montierter Stimmen. Susanne Knittel (2016: 41) wählt dafür ein treffendes Bild: „a prism [. . .] for presenting an alternative European imaginary and community of memory".

Die Geschichten werden zugleich verknüpft mit dem kulturellen Archiv: Denn die Schauspieler:innen spiegeln ihre Erfahrungen mit früheren Rollen aus Tragödien der Weltliteratur. In *Empire* sind es Euripides' *Medea* und die *Orestie* von Aischylos, die mit der persönlichen Familien- und Zeitgeschichte einen gegenseitigen Resonanzraum bilden. Die Inszenierung dieses Erzählkosmos bleibt deutlich, zugleich kann sich das Publikum im Theaterraum der Nähe der darin enthaltenen persönlichen Erlebnisse derer, die erzählen, kaum entziehen.

Man kann an dieses Theater viele kritische Fragen stellen: Werden nicht die Personen auf der Bühne wiederum vereinnahmt, indem sie eben nicht für ihre künstlerischen Fähigkeiten gecastet wurden, sondern als Geflüchtete? Wird nicht eine Hierarchie reproduziert, indem der Erwartungshaltung der Aufnahmegesellschaft entsprochen wird? Kommen wir hier zurück zu einer Haltung aus den Anfängen interkultureller Literatur in der Gastarbeiterphase, die man als ‚Betroffenheitsliteratur' rezipierte? Und: Ist dieses minimalistische ‚Erzähltheater'[4] ohne Handlung und Dialoge überhaupt noch ‚Theater'?

Vielleicht macht gerade diese extrem reduzierte Situation deutlich, worin die spezifische Energie des Theaters liegt: in einer Erfahrung der Präsenz, die durch das Schauen potenziert wird. Im Raum des Theaters ist man den Erzählungen und gezeigten Bildern anders ausgeliefert als man es vor dem privaten Fernseher und auch noch im Kino wäre. Im Theater fühlt man sich zugleich selbst in gewisser Weise unter Beobachtung. Dies funktioniert über das Gemeinschaftliche und die *liveness* der Kunstform Theater: dadurch, dass Produktion und Rezeption gleichzeitig stattfinden.

Das aktivische und potenziell politische Moment, das dem Schauen im Theaterkonzept Raus zugewiesen wird, zeigt sich im Kontrast mit der theaterwissenschaftlichen Minimaldefinition Erika Fischer-Lichtes: „Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf [. . .] einer Person A,

4 Vgl. zur *Europa Trilogie* als Erzähltheater im Medienvergleich mit der Buchpublikation Weiershausen 2021.

welche X präsentiert, während S zuschaut" (Fischer-Lichte 2007: 16; vgl. im Zusammenhang mit dem Modus des Erzählens Weiershausen 2021: 260). Mit Bezug auf Pierre Bourdieu macht Rau (2016: 12), wie er im Vorwort zur *Europa Trilogie* ausführt, aus der Theatersituation eine soziologische Versuchsanordnung: „Wer auf sich selbst schaut und sich dabei – denn dies ist Theater – anschauen lässt, der schaut gleichsam zurück: auf die Welt". Dies bezieht sich zunächst einmal auf die Agierenden auf der Bühne, die von sich erzählen und dies vor einem Publikum tun. Es bezieht aber die Zuschauenden mit ein, indem sie sich des Akts des Zuschauens bewusst werden, sich dabei selbst beobachtet fühlen – und sich auch insofern in den Prozess einbezogen sehen, als sie sich als Teil dieser Welt, von deren tragischen Verstrickungen erzählt wird, erkennen müssen.

Der Gleichnischarakter von Bühne und Welt, der dabei aufgerufen wird, evoziert den Vergleich mit der *theatrum mundi*-Idee. Die Differenz wird dabei offenkundig: Denn es ist ein „referenzloses Schauen" (Rau 2019: 78), Gott als imaginärer Spielleiter ist verloren gegangen und damit die orientierende Sinnstiftung. Rau hält dagegen: „Die einzige Referenz oder gar Solidarität entwickelt sich zwischen Bühne und Zuschauerraum" (ebd.). Eine solche Referenz aber ist deutungsoffen und potenziell pluralistisch.

Versteht man mit Chantal Mouffe den Grundcharakter des Politischen als unaufhörlichen Widerstreit um Meinungen und Positionen, wird deutlich, welches Potenzial Rau dem Theater als dezidiert ‚politischem' Medium zuweist.[5] Der Widerstreit wird als ein positives und notwendiges Moment begriffen, um Prozesse und Engagement in der Gesellschaft in Gang zu halten. „[D]emokratische Politik" müsse „einen parteilichen Charakter haben" und „Leidenschaften" „mobilisieren" können (Mouffe 2020: 13). „Konsens", so pointiert sie, „ist das Ende der Politik" (Mouffe 2016), womit sie Kritik am Neoliberalismus mit Kompromiss- und Konsumhaltung übt, in dem sich letztlich der *Citoyen* im Sinne von Aufklärung und Emanzipation selbst abschaffe. Von hier gibt es strukturell eine Brücke zu den in *Empire* aufgerufenen attischen Tragödien als Verhandlungstheater, ausgetragen im Agon über Strophen und Gegenstrophen. Sich für das Theater auf das in der Antike grundgelegte agonale Prinzip zurückzubesinnen, behauptet den Gestus des Widerstreits, der eben auch ein politischer ist.

5 Zum agonalen Prinzip im Theater vgl. auch die Beiträge von Norbert Otto Eke und Kerstin Wilhelms in diesem Band.

3. *Von der Kopräsenz im Theaterraum zur Kopräsenz der Texte im Theater*

Im Kontext von Flucht weist die Vernetzung mit der antiken Theatertradition noch eine weitere Dimension auf, die erklären mag, warum man so viele Beispiele dafür findet. Das derzeit bekannteste Beispiel dürfte das bereits am Anfang erwähnte sein, Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, das so prominent auf Aischylos *Hiketiden/Die Schutzflehenden* rekurriert. Dies, so möchte ich behaupten, hängt mit der Problematik von Unsichtbarkeit, Stimm- und Rechtlosigkeit von Geflüchteten zusammen. Die Stellvertreterfunktion des Theaters zielt auf eine Sichtbarkeit auch derer, die im öffentlichen Diskurs durch die Anonymisierung als „Flüchtlinge“ unsichtbar bleiben. Die Überlagerung verschiedener Schichten von Texten erzeugt dabei eine Kopräsenz verschiedener Zeiten und Räume, was beim Theater über Flucht eine besondere Relevanz erhält. Vor allem geht es dabei um Dignität, die das Theater den Namenlosen und Vereinzelten zurückzugeben versucht. Auf der Folie der antiken Tragödien wird Bedeutsamkeit existenzieller Schicksale transportiert. Im Netz der intertextuell hervorgehobenen Analogien gewinnen auch die persönlichen Geschichten der heutigen Geflüchteten Erhabenheit, erscheinen ihre Schicksale gleichsam tragödientauglich wie die der Heroen mit mythischen Namen.

Über die Antike lässt sich an den Mediterranismus anknüpfen, den Michael Braun ausgeführt hat: mit dem Mittelmeer als einem Raum der Tradition, des Transits und des Traumas. In Anknüpfung an Peregrin Hordens und Nicholas Purcells geschichtswissenschaftliche Studie *Corrupting Sea* (2000) und an die „Diaspora-Gemeinschaften (Händler, Piraten, Seefahrer) im Mittelmeer [. . .], denen Routen (*routes*) wichtiger sind als Herkunftswurzeln (*roots*)“, entfaltet Braun (2019: 280) ein Spektrum mediterranen Erzählens unter Einbezug der Flüchtlingsbewegungen. Den sich im Flucht-Kontext überlagernden Geschichten von „roots“ und „routes“, die flüchtig bleiben und nicht geschichtsträchtig werden, wird nun mit den antiken Mythen ein Mittelmeerraum unterlegt, der universales Zentrum war – in den Worten Milo Raus (2019: 73): „imperial gedacht“, „nicht als zu durchquerende Ferne, sondern als [. . .] narrativer Innenraum“. In diesem Raum sind Flüchtende keine Randerscheinung, sondern wiederkehrend Protagonist:innen der Handlung: Orest, Medea, Ödipus auf Kolonos – die Reihe lässt sich fortführen.

Weniger bei Rau, aber bei anderem Flucht-Theater mit Antike-Bezügen kann man noch eine weitere Ebene hinzufügen, auch bei Jelinek: die Perspektive des Rechts. Denn mit Geflüchteten geht es um Menschen, die in der neuen Gesellschaft (noch) nicht aufgenommen sind, und also um deren Anerkennung als rechtsfähige Subjekte, wo sie in vielen Fällen aus dem Netz staatlich verbürgter Schutzverträge herausgefallen sind. Über die griechische Antike wird mit der Selbstverständlichkeit von Hikesie (als Schutz im Heiligtum) und Asylie (als Aufnahme in die Polis) auch ein anderer Rechtsraum aufgerufen und

im kontrastiven Vergleich ein Desiderat aufgezeigt. Die „Schutzflehenden“ (*Hiketiden*) des Aischylos treten selbstbewusst auf, eines ihnen zustehenden Rechts gewiss. Zwar bekennt sich die moderne internationale Staatengemeinschaft zu ihren Schutzpflichten, aber wir wissen um die Einschränkungen – nicht zuletzt durch die Dublin-Abkommen. Hannah Arendts Befund 1951 zum Wandel der modernen Fluchtsituation trifft immer noch einen wunden Punkt, und das Theater kann demonstrativ den Finger in die Wunde legen. Im „Netz“ von „Gegenseitigkeitsverträge[n] und internationale[n] Abkommen“ (Arendt 2003: 609), verliere ein Mensch, der aus seinem Staat flieht, mit dem Schutz und der Gerichtsbarkeit seines Landes potenziell den Status einer juristischen Person. „Historisch beispiellos“, so Arendt (2003: 608), „ist nicht der Verlust der Heimat, wohl aber die Unmöglichkeit, eine neue zu finden“.

4. Fazit

Man kann Milo Raus Konzept kritisch sehen, aber das Beispiel gibt den Blick frei auf Grenzen wie auch Chancen des Mediums Theater, die im allgemeineren Kontext von Kunst und gesellschaftlicher Verantwortung weiter diskutiert werden können. Was ist nun das Potential des Theaters, das sich dabei herauskristallisiert hat? Wenn ich es auf einen Punkt bringen soll, so möchte ich mit der Kopräsenz antworten – und ich möchte dabei den theaterwissenschaftlichen Begriff der gleichzeitigen Anwesenheit von Akteur:innen und Publikum erweitern: als soziale Kopräsenz in einer pluralen Gesellschaft und als materiale Kopräsenz von Texten, die auch eine Kopräsenz verschiedener Zeiten mit sich bringt. All dies kann im Raum des Theaters miteinander verschränkt werden. Das Theater kann so einen Erfahrungs- und Erkenntnisraum öffnen, der zutiefst gesellschaftsrelevant ist und in dem das Brüchige, Diverse und Inkommensurable nicht nur nebeneinander bestehen, sondern in der Konfrontation und Überlagerung produktiv wirksam werden können.

Bibliographie:

Arendt, Hannah (2003): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. 9. Aufl. München / Zürich [Amerikanische Originalausg.: *The Origins of Totalitarianism*, New York 1951].

Birgfeld, Johannes: „Milo Raus Theater der Revolution. Mimesis, Immersion und Transzendenz, Tragödie und globaler Realismus.“ In: Rau 2019, S. 149–171.

Braun, Michael (2019): „Europas Kompass. Fluchtdiskurse und Mediterranismus in der Gegenwartsliteratur.“ In: *Études Germaniques* 74.2, S. 277–288.

Brodowski, Dominik / Nesselhauf, Jonas / Solte-Gresser, Christiane / Weber, Florian und Weiershausen, Romana (2022): „Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung." Erscheint in: KulturPoetik 22.2.

Engler Alonso, Sandra (2017): „Das Leiden anderer darstellen. Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*." In: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Hrsg. von Birgit Peter / Gabriele C. Pfeiffer. Göttingen, S. 177–182.

Fellmann, Christoph (2016): „Der feuchte Schwamm der Geschichte. Empire – Beim Zürcher Theaterspektakel schließt Milo Rau seine Trilogie über Europa ab (1. September 2016)". URL: nachtkritik.de, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12921 (Zugriff am 25.9.2021).

Fischer-Lichte, Erika (2007): *Semiotik des Theaters*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. 5. Aufl. Tübingen.

Knittel. Susanne C. (2016): „The Ruins of Europe: Milo Rau's *Europe Trilogy* and the (Re)Mediation of the Real." In: *Frame* 29.1, S. 41–59.

Malzacher, Florian (2020): *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin 2020, S. 22.

[miwo:] „‚Notwendiger denn je'. Regisseur Milo Rau erhält Gerty-Spies-Literaturpreis (31. März 2020)". URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17871 (Zugriff am 28.09.2021).

Mouffe, Chantal (2016): „Konsens ist das Ende der Politik." Im Interview mit Nils Markwardt. In: *philosophie.* Magazin (29. Juni 2016). URL: https://www.philomag.de/artikel/chantal-mouffe-konsens-ist-das-ende-der-politik (Zugriff am 28.09.2021).

Mouffe, Chantal (2020): Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Übersetzt von Niels Neumeier. 8. Aufl. Frankfurt a.M. 2020 [Englische Originalausgabe: *On the Political*, London/New York 2005].

Rau, Milo (2016): *Die Europa Trilogie/The Europe Trilogy. The Civil Wars, The Dark Ages, Empire*. Berlin.

Rau, Milo (2019): *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*. Hrsg. und mit einem Essay von Johannes Birgfeld. Berlin.

Solidaki, Ioanna (2020): „Le Témoignage intime et politique mis en scène dans la *Trilogie sur l'Europe* de Milo Rau." In: *A contrario* 30.1, S. 93–110.

Weiershausen, Romana (2020): „‚Flüchtlinge'? Das Problem von Unsichtbarkeit und Sichtbarmachung im Theater. Ein vergleichender Blick auf den deutschsprachigen Raum." In: Maria Lieber / Christoph OIiver Mayer (Hrsg.): *Zur Dynamik des Flüchtens in der Romania*. Frankfurt a.M., S. 217–231.

Weiershausen, Romana (2021): „Theater der Akteure und der Präsenz – gedruckt? Milo Raus interkulturelle Theaterprojekte im Verbrecher Verlag." In: Florence Baillet /Nicole Colin-Umlauf (Hrsg.): *Théâtre – Texte – Transfert. L'Édition du théâtre à une échelle transnationale*. Aix-en Provence, S. 255–264.

Gewalt und Literatur

Herausgegeben von Yun-Young Choi, Keiko Hamazaki,
Swati Acharya, Michael Mandelartz

Einführung

„. . . um mich herum war alles Gewalt“ (Terézia Mora, *Seltsame Materie*)

In Sektion 22 der IVG-Tagung wurden in der Zeit von 26.–30. Juli 2021 unter dem Titel „Gewalt und Literatur“ dreiundzwanzig Präsentationen und Diskussionsbeiträge vorgestellt. Yun-Young Choi, Swati Acharya, Keiko Hamazaki und Michael Mandelartz haben als Sektionsleiter das Programm geplant, organisiert und die Sektion als Moderatoren geleitet.

Vielfältige Facetten von Gewaltdarstellungen in der Literatur wurden unter neuen Perspektiven problematisiert. Dabei stellte sich nicht nur erneut die Frage, ob Literatur unerhörte Gewaltphänomene wie den Holocaust oder Massaker überhaupt darstellen kann und darf, sondern es rückten auch Überlegungen bezüglich des Gegenstands und der Methoden in den Vordergrund der Betrachtung: Verschiedene Formen der Gewaltdarstellungen in der Literatur, nicht nur im Sinne von *violentia*, sondern auch von *potestas*, wurden anhand von klassischen und zeitgenössischen Texten analysiert. Dabei lag bei der Behandlung von Gewalt der Fokus hauptsächlich auf der Makro-Ebene, d.h. auf Phänomenen wie Staatsgewalt, Gesetz, Diktatur, Krieg, religiösem Extremismus, Nationalismus, Kolonialismus sowie Postkolonialismus; während auf der Mikro-Ebene Gender- oder Medienverhältnisse den Schwerpunkt bildeten. Die Aktionen und Reaktionen der Menschen auf Gewalt oder deren Manifestationen in Form von Schmerzen, Wunden oder Trauma fanden ebenfalls eingehende Aufmerksamkeit. Darüber hinaus wurde der Frage, was die Literatur gegen Gewalt unternehmen kann, nachgegangen. Vordergründig waren dabei binnenliterarische Betrachtungen widerständlicher Bewegungen einschließlich der Ebene von Stil und Erzählstrategie, aber die Diskussion schloss auch die philosophische und politische Dimension von Gewalt unter Berücksichtigung der Theorien von W. Benjamin, H. Arendt, P. Waterhouse, S. Krämer und anderer mit ein. Der folgende Band enthält dreizehn ausgewählte Beiträge in ausgearbeiteter Form.

Yun-Young Choi

Sprache der Gewalt und Gewalt der Sprache

Überlegungen zu Sybille Krämers Thesen zur symbolischen Gewalt

Swati Acharya (Pune)

Abstract: Die Verletzbarkeit durch Worte und sprachliche Verletzungsmechanismen überhaupt sind das Hauptthema dieses Beitrags. Besonders hervorgehoben werden die systematischen Gedanken der Sprachphilosophin Sybille Krämer zum Thema ‚Sprache und Gewalt'. Für sie ist die Sprache nicht nur ein Mittel, Gewalt anzudrohen oder darzustellen. Sie hebt hervor, dass, „in Sprache und mittels Sprache Gewalt auch vollzogen und ausgeübt werden kann." (Koch 2010: 11) Physische Gewalt wird meistens von sprachlicher Gewalt begleitet. Aber die Verletzungsmacht der Worte darf nicht geringgeschätzt werden, auch wenn physische Gewalt nicht stattfindet.

Keywords: Sprache, Gewalt, Diskriminierung, Mediengewalt

Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts bilden bei der an der Freien Universität Berlin lehrenden Philosophin Sybille Krämer ein wichtiges Forschungsthema. Neben Forschungen im Bereich des Rationalismus als fachübergreifendes Thema der menschlichen Erkenntnis fokussiert Sybille Krämer ein anderes Gebiet menschlichen Handelns, nämlich die Gewalt und deren Manifestation, nicht nur auf körperlicher Ebene.

Es besteht ein klarer Unterschied zwischen physischer und sprachlicher Gewalt, und Krämer insistiert darauf, den Unterschied unbedingt wahrzunehmen. Aber Gewalt in der Sprache ist nicht allzu weit von physischer Gewalt entfernt. Krämer richtet ihr Augenmerk dezidiert auf die sprachliche Gewalt. Die Verletzbarkeit der Worte und die sprachlichen Verletzungsmechanismen sind Hauptthema in diesem Beitrag. Krämer geht mehrere Schritte weiter, um die sprechakttheoretische Einsicht über Sprechen als Handeln auszubauen. Für sie ist die Sprache nicht nur ein Mittel, Gewalt anzudrohen oder darzustellen. Sie hebt hervor, dass „[. . .] in Sprache und mittels Sprache Gewalt auch vollzogen und ausgeübt werden kann." (Koch 2010: 11) Physische Gewalt wird meistens durch sprachliche Gewalt begleitet. Aber die Verletzungsmacht der Worte darf nicht geringgeschätzt werden, auch ohne physische Gewalt. Die sprachliche Gewalt wird zunächst als symbolische und die körperliche Gewalt als physische Gewalt benannt.

Um die symbolische Gewalt systematisch zu kategorisieren, weist Krämer auf die begriffliche Janusköpfigkeit des Wortes „Gewalt“ im Deutschen hin. Sie öffnet das Bedeutungsfeld des Gewaltbegriffs und unterscheidet zwischen konstruktiven und destruktiven Konnotationen. Die konstruktive Seite wird als „ausgeübte Gewalt“ ‚potestas‘ genannt und bezieht sich auf die Amts- und Verfügungsgewalt. Als ‚potestas‘ übernimmt das Wort die Züge eines Kompetenzbegriffs, geleitet von „walten“, und weist auf die Amtsgewalt hin. Diese Kategorie kann rechtmäßig und ordnungsstiftend sein und gewinnt dadurch Legitimation. Als „verübte Gewalt“, genannt ‚violentia‘, wirkt das Wort als Aktionsbegriff und zeigt sein Verletzungs- und Zerstörungspotential. Diese Kategorie ist immer unrechtmäßig und illegitim; sie gilt in allen Gesellschaften als kulturelles Tabu. Krämer beleuchtet die Beziehung zwischen Kultur und Gewalt auf eine etwas polemische Weise. Kontrovers klingt etwa die folgende Formulierung, die Gewalt als Kulturgut bestimmt:

> *Gewalt* [...] *gilt uns nicht als das Gegenteil von Kultur, vielmehr ist sie ihr unabdingbares Inkrement; sie ist mit unserer kulturellen Existenz und sozialen Lebensform unhintergehbar verwoben.*
>
> *(Krämer 2010: 27; Hervorh. im Original)*

Sprachliche Gewalt muss nicht immer von einer explizit explosiven Situation ausgehen; sie wäre dann relativ selten zu konstatieren. Burkhard Liebsch skizziert die Alltäglichkeit der sprachlichen Gewalt als „subtile Gewalt“ und zeichnet die Spielräume sprachlicher Verletzbarkeit nach (vgl. Liebsch 2007). Dabei hebt er die Unvermeidbarkeit von Verletzungen *im normalen Sprachgebrauch*, und nicht nur in der explizit beleidigenden oder aggressiven Rede hervor. Ihre Unvermeidlichkeit schreibt er der Tatsache zu, dass die Gewaltförmigkeit unserer Sprache sich zwischen Intention und Widerfahrnis bewegt. So kann sich eine unbeabsichtigte sprachliche Äußerung als Gewaltsamkeit entpuppen. Das macht ihre Intensität allerdings nicht geringer. Krämer versucht, eine indispensible „humanitäre Dimension“ in jeder verletzenden Rede aufzuspüren, um den Unterschied zwischen symbolischer und physischer Gewalt klarzumachen und beharrt darauf, die Körperkraft der symbolischen Gewalt stehe der physischen Gewalt nahe. Um dieses Argument hervorzuheben, führt Krämer einen wichtigen Begriff in den Gewaltdiskurs ein, nämlich die „Doppelkörperlichkeit von Personen“. Ihr heuristischer Blick weist auf den „zweifachen Körper“ hin. Für sie sind alle Personen „zugleich physisch-leiblich wie auch sozial-symbolisch konstituierte Körper.“ (Krämer 2007: 36) Es gibt eine physische Dimension der Körperlichkeit und eine symbolische. Beide Dimensionen definieren die Befindlichkeit der Person an einem Ort. Die Verletzbarkeit der Person wird einfach doppelt belastet, indem sie zweifacher Weise Verletzlichkeit und Anfälligkeit ausgeliefert ist, leiblich verletzt

und symbolisch bedrängt, verrückt oder vertrieben. Physische Gewalt kann Menschen deplatzieren und sie zwingen, von ihrem Ort zu fliehen, indem sie ihnen Angst einjagt. „So bewirkt symbolische Gewalt, [. . .] indem sie die Ehre, Würde, Wertschätzung und Integrität einer Person beschädigt und verletzt, eine Verrückung bzw. Marginalisierung des Platzes, den diese Person im sozialen Raum zwischenmenschlicher Beziehungen einnimmt.“ (Krämer 2010: 34)

Im Gegensatz zur physischen Gewalt ist sprachliche Gewalt nur unter einer humanitären Dimension vorstellbar, weil sie sich nur bei Menschen manifestiert und erspüren lässt. Physische Gewalt kann auch nur in eine Richtung entstehen und ausgeübt werden. Eine Person kann den Körper eines anderen schädigen oder Gegenstände zerstören, ohne auf die psychischen Wirkungen Rücksicht zu nehmen. Es wird als „Tat“ vollzogen. Dagegen ist die sprachliche Gewalt nur als symbolische Gewalt zu verstehen, indem materielle Schäden für ihren Vollzug nicht vorausgesetzt sind. Aber sie setzt die Bipolarität einer Täter-Opferrolle voraus. Der Täter tut dem Opfer durch seine Worte etwas an, und das Opfer empfindet dies als Gewalt. Gewalt als ‚potestas‘ lässt sich rationalisieren, Gewalt als ‚violentia‘ muss immer als irrational begriffen werden.

Krämer differenziert die Beziehung zwischen Sprache und Gewalt anhand folgender Punkte weiter aus: Sprache *und* Gewalt, Gewalt *der* Sprache und Gewalt *durch* Sprache. Bei dem ersten Punkt werden die beiden Kategorien entgegengesetzt und ihre wechselseitige Beziehung in Betracht gezogen. Sprache als solche erscheint dann als gewaltfreier Raum. Beim zweiten Punkt ‚Gewalt der Sprache‘ setzt sich Krämer mit den unvermeidlichen Komponenten der Gewaltförmigkeit der Sprache auseinander. Sie erläutert diese intrinsisch strukturelle Gewalt, die in den Worten selbst liegt, anhand der sprachphilosophischen Theorien von Adorno, Derrida und Foucault. Sie können hier nicht eingehender behandelt werden. Der dritte Punkt ist für diesen Beitrag am wichtigsten. Hier wird Gewalt durch den Akt des Sprechens vollzogen. Sie ist hier nicht intrinsisch, sondern eine gewählte Form sprachlichen Handelns. „Sie verletzt, weil jemand auf gewaltsame Weise mit der Sprache handelt.“ (Hermann / Kuch 2007: 14) Diese These wird von Steffen Herrmann und Hannes Kuch in Zusammenarbeit mit Sybille Krämer weiter geklärt. Sie lenken unsere Aufmerksamkeit auf die beschränkte Zahl der Texte über das Verhältnis von Sprache und Gewalt im Vergleich zu der Fülle von Texten über die Pragmatik und Semantik der Sprache. Sprachliche Gewalt wird sogar von manchen als „zu starke Ausweitung des Gewaltbegriffs kritisiert.“ (Hermann / Kuch 2007: 11) Herausragend an diesem Aspekt ist, dass die Verletzungskraft der Sprache sich am häufigsten in alltäglichen Interaktionen manifestiert. Die Prämisse hinter dieser Argumentation lautet, „Worte können nicht nur etwas tun, sondern auch etwas antun. Sprache selbst kann Medium der

Gewaltausübung sein." (Hermann / Kuch 2007: 7) Gesellschaftliche Asymmetrien sind der Ausgangspunkt und auch der Austragungsort solcher Gewalt.

Diese Art von ernsthafter Beschäftigung mit der sprachlichen Gewalt führt zu einem Moment erneuter Beschäftigung (Re-visiting) mit vielen Theoretikern der Sprechakttheorie bzw. Sprachphilosophie. John L. Austins Anerkennung bzw. Bestätigung der sprachlichen Gewalt als Performanz (Sagen und Tun sind kein Gegensatz, das Sagen kann selbst eine Form des Tuns sein, so Austin, vgl. Hermann / Kuch 2007: 11) benutzen Hermann und Kuch als einen der Bausteine und erweitert ihre Thesen in Richtung der konkreten Grammatik bzw. Rhetorik der verletzenden Sprache. Die zentralen Fragen sind, was genau und wie es verletzt wird. Krämers Beitrag besteht darin, die genauen Grenzen festzustellen, innerhalb derer eine verbale Äußerung *zugleich* gewalttätig sein kann. Sie konzentriert sich dabei auf die Definition des Verstehens von Gewalt, unterscheidet aber unbedingt zwischen den sonst selbständigen Formen der physischen und symbolischen Gewalt. Diese Gratwanderung nennt Krämer eine philosophische Reflexion über sprachliche Gewalt. Eins der Hauptmerkmale ihrer Beschäftigung mit der sprachlichen Gewalt ist die Auseinandersetzung mit der Kategorie der „Antipoden". Im Rahmen des abendländischen Nachdenkens über Sprache und Philosophie lässt sich Krämers Argumentation nachvollziehen. Auf den Spuren von Aristoteles gilt die Sprache als ein „Organon vernünftiger Rede" (Krämer 2007: 33). Das skizziert die idealisierte Positionierung des ethischen Aspekts und entgrenzt Sprache und Gewalt als zwei Seiten derselben Münze, die nicht zugleich gelten können. Krämer stellt fest, dass die Wirklichkeit des menschlichen Sprechens eine solche Idealisierung unmöglich macht. Der Grund dafür liegt in der Struktur jeder Sprache, die verletzende Worte als einen integralen Teil beinhaltet. Als Beispiele rollt Krämer eine lange Liste solcher Wörter aus dem Deutschen aus: schimpfen, verfluchen, kränken, hänseln, demütigen, tadeln, diskriminieren, verspotten usw. Als eins der universellen und transkulturell metaphorischen Bilder sprachlicher Gewalt gilt die „Zunge" als zweischneidige Waffe. Für Krämer markiert diese Waffe das Desiderat philosophischer Reflexion. Dieser Beitrag nimmt darauf Bezug, um die Kernfrage Krämers zu beleuchten: mit welchen Mitteln kann Sprache überhaupt verletzen?

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, schlägt Krämer eine Brücke zwischen Sprechakttheorie und Sprachphilosophie. Beginnend mit Adorno, Derrida und Foucault geht sie dem transzendentalen Charakter der Sprache nach, indem sie der Annahme „Sprache als Gewalt" folgt. Die Grenze der Sprechakttheorie liegt darin, dass sie die Verletzbarkeit der Worte nicht „wie eine Art von körperlicher Verwundung" (Krämer 2007: 38) auffassen kann. Die sprechakttheoretischen Prämissen sollten wir daher nicht länger teilen. Sprechakttheoretisch mag einem eine Rede „einholbar" und „rekonstruierbar"

vorkommen, aber ihr Gewaltpotenzial wird dadurch zum Schein, dass wir einsehen, wie die Theorie die Rede überschreitet bzw. unterminiert.

Um die Verletzungsmacht der Sprache näher darzustellen, bedient sich Krämer dreier Ansätze: Emmanuel Levinas' Gleichursprünglichkeit von Sprache und Gewalt, Judith Butlers Konstitution des Menschen durch Sprache und Petra Gehrings Körperkraft der Sprache. Levinas thematisiert die asymmetrische Begegnung einander fremd bleibender Subjekte, um das Gewaltpotenzial des Gesprächs darauf zu beziehen. Judith Butler hebt das Subjektsein des Einzelnen durch die Sprache als ein Element hervor, das wiederum durch sie beschädigt, negiert und zerstört werden kann. Butlers Erläuterungen zur Hassrede sind in diesem Zusammenhang eine weiterführende Lektüre. Petra Gehring verleiht der Sprache eine solide Körperkraft besonders in wuterfüllten Manifestationen, wo die Sprache ihre sonst angenommene Gestaltlosigkeit (lange galt sie als nur als „Schall und Rauch") verliert und als Ding fungiert.

Der Wandel von der bloßen Semantizität zur Symbolizität ist der Beginn des Ausbruchs, wo die Sprache ins Somatische kippt. Levinas erklärt dieses Phänomen wie eine chemische Reaktion. Zwei Dinge sind hier im Spiel: die asymmetrische Beziehung zwischen den Gesprächspartnern und der Verstoß gegen die Ethik der Alterität. Ein Gesprächspartner fühlt sich von dem Anderen nicht anerkannt, nicht gewürdigt und daher misshandelt. An dieser Stelle verselbständigt sich die latente Verletzungsmacht der Sprache. Judith Butler sieht den Ausbruchsmoment als einen dem Identitätsverlust folgenden Schrei. Nach Butler wird die Identität von Personen bzw. Subjektivität durch die mit dem Namen eröffnete Anrede gesichert bzw. beeinträchtigt. Genau diese Subjektivität läuft Gefahr, durch verletzende Formen wie die Hassrede gestört oder gar zerstört zu werden. Petra Gehring fokussiert den Moment, wo das Symbolische ins Somatische umkippt und sprachliche Verletzungen sich in Dinge verwandeln, die beißen, kratzen, schlagen, erwürgen usw.

Als konstitutive Merkmale der verletzenden sprachlichen Grammatik listet Krämer drei Instanzen auf:

1. Unterscheidendes Trennen
2. Kategorisierung und Stereotypisierung
3. Abwertung und Herabsetzung

Die Rhetorik der Diskriminierung ist die häufigste sprachliche Gewaltform, die Trennung, Stereotypisierung und Abwertung als drei Elemente verletzender Grammatik einsetzt.

Normalerweise ist Theorie nicht unmittelbar auf den Alltag anwendbar. Wir sehen aber einen stets zunehmenden Gebrauch verletzender Sprache im öffentlichen Leben. In den sozialen Medien wird weiter aufgehetzt, und die wirtschaftlich, ethnisch, religiös, sozial, politisch und geschlechtlich immer

breiter werdenden Klüfte zwischen verschiedenen Gruppen bieten sich als Schlachtfeld für gewaltige sprachliche Kämpfe dar.

Ich möchte nun einige Beispiele für sprachliche Gewalt aus Indien vorstellen, wie sie von privilegierten Gesellschaftsschichten und sogar von der Regierung an Randgruppen ausgeübt wird. Misogynie, Islamophobie, Intoleranz gegen „Queergemeinschaften", Verdacht gegen liberale Intellektuelle sind nur die auffälligsten Wundstellen sprachlicher Verletzungen. Frauen werden seit jeher zum Gegenstand sprachlicher Witze, die von scheinbarer Harmlosigkeit bis zu aggressiv-obszönen Beleidigungen reichen. In den sozialen Medien findet sich der leicht zugängliche Zündstoff, den man zur schnellen Verbreitung von sprachlichen Verletzungen benutzt, um in kürzester Zeit maximal viele „likes" und „bites" zu gewinnen und damit die Opfer noch stärker zu schädigen. Modern denken, sich gegen Traditionen auflehnen oder erfolgreich in Männerdomänen bewegen, die eigene Unabhängigkeit feiern, das sind Attribute, die einer Frau statt Lobesworten und Wertschätzung aggressive Beschimpfungen wie „Feminazi" und „Presstitute" einbringen können. Die digitalen Medien haben eine neue angriffssüchtige Bande aufgezogen, die „Troller". Sie verbreiten beschämende, demütigende und abwertende Schimpftiraden. Neben allzu häufig vorkommenden misogynen Hetzereien ist v.a. die Islamophobie im öffentlichen Sprachgebrauch sichtbar. Insbesondere zwei Ausdrücke werden ungefiltert gegen Muslime verwendet: Jihadi und Terrorist. Das Wort „Jihad" wird fälschlich als heiliger Krieg übersetzt. Aber eigentlich beschreibt es die menschliche Bemühung, das Richtige vom Falschen zu unterscheiden. Ausgehend von der missbräuchlichen Verwendung sind die beiden Ausdrücke „love jihad" und „corona Jihad" in Gang gekommen. Der erste wird für Ehen zwischen Muslimen und Hindus, der Mehrheitsreligion in Indien, gebraucht, mit der verruchten Andeutung, dass muslimische Männer absichtlich Hindu-Frauen „verderben", um sie zu bekehren und damit den Anteil der islamischen Bevölkerung zu erhöhen. Der Ausdruck „Corona Jihad" entstand, wie man sich vorstellen kann, während der Pandemie. In der ersten Corona-Welle wurde das Gerücht verbreitet, dass Muslime absichtlich den Virus verbreiten, indem sie Gemüse und Obst mit Speichel bespritzen, bevor sie es verkaufen; dass sie Leute zwanghaft umarmen und desgleichen. Als Muslim in Indien zu leben war nie so schwer wie in der Gegenwart. Diskriminierung ist das bevorzugte Ziel der angriffsbereiten Troller. Hier sieht man die These von Judith Butler sehr gut im Einsatz. Die Subjektivität und die damit eng verbundene Identität als Person einer bestimmten Religion wird gänzlich gestört bzw. zerstört, indem man als gefährlich und unerwünscht geächtet wird. Die Auswirkungen solcher Demütigungen können ganze Generationen psychisch schädigen. Der Diskriminierungswahn beginnt, wo die Ethik der Alterität nicht respektiert wird. Die These von Levinas hilft uns, die Degradierung und Abwertung von liberalen

Intellektuellen zu verstehen, wenn sie als „Urban Naxals“ und „Maoisten“ gebrandmarkt werden. Die Freiheit anders zu denken wird zum Verbrechen und die Zuschreibungen „liberal – demokratisch – intellektuell“ werden als „gewalttätig und gefährlich“ interpretiert.

Nach Krämer und anderen Theoretikern wie Burkhard Liebsch findet sprachliche Gewalt immer in spezifischen Kontexten statt. Solch einen Kontext bildet besonders in Indien der nationalistische Diskurs. Das Land und die Regierung werden als Einheit betrachtet, daher wird es sofort heikel, wenn man die Regierung kritisiert. Eins der neuen Schimpfwörter ist „Sedition“, das heißt Aufwiegelung oder Volksverhetzung. Gegen die Regierung zu sprechen heißt als Verräter gebrandmarkt zu werden. Journalisten, Aktivisten, studentische Anführer wurden schon vermittels solchen sprachlichen Sprengstoffs brutal angegriffen. Man kann sich die Intensität der Schmähungen vorstellen, wenn jemand im Schnittpunkt der Diskriminierungskonturen liegt. Zum Beispiel wird eine muslimische Journalistin, die liberal, demokratisch und intellektuell denkt und schreibt und eine erfolgreiche Karriere hat, leicht zur Beute. Die Sprache wird aber nicht nur als Mittel zur Manipulation eingesetzt, sondern auch verstümmelt. Worte, die ohne Kontext als harmlos erscheinen, werden auf diese Weise zu Folterinstrumenten. Die aktuelle Regierungspartei BJP ist eine hindunationalistische Partei, die den hinduistischen Glauben zu politischen Zwecken missbraucht. Die Parole „jai Shree ram“ ist eine Art Hervorhebung der Herrlichkeit des Gottes Rama und sollte eigentlich keine Unannehmlichkeiten verursachen. Aber um Minderheiten zu beängstigen und zu terrorisieren, zwingen aggressive Fans der Partei unbeteiligte Menschen, die Parole öffentlich auszusprechen und sich dadurch dem religiösen Fanatismus auszuliefern. Das Gleiche gilt für die Parole „Bharat Mata ki jai“, während des Unabhängigkeitskampfes prominent gegen die britische Herrschaft eingesetzt. Damals wurde die Nation als Mutter verherrlicht. Wenn derselbe Spruch nun dafür gebraucht wird, besonders Muslime oder Anti-Regierungsaktivisten zu zwingen, ihn laut zu wiederholen, dann ist das eine Erniedrigung auf mehreren Ebenen. Der Patriotismus wird sehr eng definiert, die Ehrlichkeit und Loyalität der Menschen in Frage gestellt und die öffentliche Stigmatisierung als eine der schlimmsten Formen von Bestrafung verwendet. Es sei wohl bemerkt, dass in keinem Fall der obigen Beispiele die Angreifer gesetzlich berechtigt sind, solche Gewalttaten auszuüben. Das alles ist im Sinne von ‚violentia‘ ein völlig irrationaler, illegitimer Gewaltvollzug.

Diese Beispiele aus Indien finden ihre globale Verwandtschaft in anderen Ländern und Sprachen. In Deutschland sind abwertende Ausdrücke für die migrantischen Bevölkerungsteile schon länger ein Thema des Integrationsdiskurses. Worte wie Kanaken, Parasiten, Makkaronifresser, Mullahs sind nur einige Beispiele. Die ganze Wahlkampagne der AfD wandte sich mit provokativen Sprüchen und Parolen gegen Muslime und Migranten. In

Amerika gilt die gleiche Logik, wenn sonst harmlos klingende Kombinationen von Wörtern wie „Make America great again“ oder „Build the Wall and Crime will fall“ absichtlich im Sinne von Trennung, Diskriminierung und Abwertung benutzt werden.

Die genannten Theorien statten uns mit der Begrifflichkeit aus, um mit den diversen Aspekten symbolischer Gewalt umzugehen. Sie lauert überall und kann uns unvorbereitet treffen. Die Sensibilisierung innerhalb des Gewaltdiskurses sollte zumindest verhindern, dass wir selbst die Täterrolle jemals übernehmen.

Bibliografie

Austin, John L. (1972): Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Stuttgart: Reclam

Butler, Judith (2021): Excitable Speech. A Politics of the Performative. New York: Routledge

Gehring, Petra (2019): Über die Körperkraft von Sprache. Studien zum Sprechakt. Frankfurt a. M.: Campus

Herrmann, Steffen Kitty / Hannes Kuch (2007): Verletzende Worte. Eine Einleitung, in: Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Hrsg. v. Steffen K. Herrmann / Sybille Krämer / Hannes Kuch. Bielefeld: transcript, S. 7–30

Herrmann, Steffen K. (2010): Levinas – Von der Gewalt des Angesichts zur Gewalt des Schweigens, in: Philosophien sprachlicher Gewalt. 21 Grundpositionen von Platon bis Butler. Hrsg. v. Hannes Kuch / Steffen K. Herrmann. Weilerswist: Velbrück, S. 172–195

Koch, Elke (2010): Einleitung, in: Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. Hrsg. v. Sybille Krämer / Elke Koch. München: Fink, S. 9–20

Krämer, Sybille (2007): Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte?, (2007) in: Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Hrsg. v. Steffen K. Herrmann / Sybille Krämer / Hannes Kuch. Bielefeld: transcript, S. 31–48

Krämer, Sybille (2010): ‚Humane Dimensionen‘ sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind, in: Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. Hrsg. v. Sybille Krämer / Elke Koch. München: Fink, S. 21–42

Krämer, Sybille u. Elke Koch, Hrsg. (2010): Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Wilhelm Fink

Levinas, Emmanuel (2002): Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Übers. v. Wolfgang N. Krewani. 5. Aufl. Freiburg i. Br.: Alber

Liebsch, Burkhard (2007): Subtile Gewalt. Spielräume sprachlicher Verletzbarkeit. Eine Einführung. Weilerswist: Velbrück

Liebsch, Burkhard / Dagmar Mensink, Hrsg. (2003): Gewalt verstehen. Berlin: Akademie-Verlag

Gewalt, Notwehr und Placebo-Effekte: Ein Vergleich zwischen Ferdinand von Schirachs und Max Brods gleichnamigen Erzählungen „Notwehr“

Chieh Chien (Taipei)

Abstract: Das Augenmerk der Untersuchung richtet sich auf die Auseinandersetzung mit der Problematik von Gewalt und Notwehr in Schirachs und Brods gleichnamigen Erzählungen „Notwehr“. Literarisch versuchen beide Juristen-Schriftsteller, die Grauzone zwischen der Notwehr und dem Notwehrexzess zu hinterfragen. Dabei werden insbesondere die rechtsprechende Gewalt bzw. die ethischen Normen infrage gestellt. Zur Analyse dieser Thematik zieht die Untersuchung teils die einschlägigen Gesetze Österreich-Ungarns und der Bundesrepublik Deutschland, teils den Begriff der ethischen Gewalt von Judith Butler als methodischen Ansatz heran. Beide Erzählungen deuten auf die Kluft zwischen dem rationalen Gesetz und dessen Vollzug hin. Dass diese Kluft weder bezweifelt noch durchleuchtet wird, hängt mit dem Glauben an das Gesetz und dem Zweckoptimismus zusammen, welche als Placebo gut zusammenwirken und eine Art Placebo-Effekte hervorrufen. Bei Brod trägt auch der starke Glaube an ethische Normen einen „Placebocharakter“ an sich.

Keywords: Gewalt, Notwehr, Placebo-Effekt, rechtsprechende Gewalt, ethische Gewalt, Brod: Notwehr, Schirach: Notwehr

1 Einleitung

Das Hauptanliegen der Untersuchung besteht darin, die gleichnamigen Erzählungen „Notwehr“ von Ferdinand von Schirach (1964–) und Max Brod (1884–1968) miteinander zu vergleichen. Thematisch werden Gewalt, Notwehr und angedeutete Placebo-Effekte in beiden Werken zum Fokus gemacht. Auf eine Definition der drei Begriffe geht die Untersuchung nicht ein. Großes Gewicht wird folgenden Fragen beigemessen: Wie sind Gewalt und Notwehr in den beiden zu untersuchenden Erzählungen miteinander verflochten? Welche Formen von Gewalt und Notwehr werden problematisiert? Wie stehen Gewalt und Notwehr in beiden Erzählungen mit Placebo-Effekten in Zusammenhang?

2 *Gewalt und Notwehr in Ferdinand von Schirachs „Notwehr" (2009)*

In Schirachs Erzählung „Notwehr" wird pöbelhafte Gewaltanwendung verpönt. Die Randalierer am Bahnhof machen sich strafbar, indem sie Schäden zufügen, anderen Angst machen oder sie sogar verletzen. Hingegen wird Gewaltanwendung aus Notwehr von der „rechtsprechenden Gewalt" akzeptiert.[1]

Nach dem Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland verfügen nur die Institutionen, welche „rechtsprechende Gewalt" (Nohlen 2011: 508 f.) repräsentieren, über die Macht, unter Umständen „Zwangsgewalt" anzuwenden, wenn dies sich als notwendig erweist. Notwehr gilt aber als ein Sonderfall. In § 33 (Überschreitung der Notwehr) des Strafgesetzbuches steht geschrieben: „Überschreitet der Täter die Grenzen der Notwehr aus Verwirrung, Furcht oder Schrecken, so wird er nicht bestraft." (Strafgesetzbuch o.J.: § 33) Genau gesagt, sind „Exzesse" akzeptabel, „sofern diese auf den im Gesetz genannten, auf Gefühlen der Schwäche beruhenden Gemütserregungen (asthenische Affekte) beruhen." (Zimmermann 2015: 57) In Anbetracht dessen befindet sich der „Exzedent" sozusagen in einem Zustand, in dem er psychisch gesehen nicht der Norm entsprechend handeln kann. (Zimmermann 2015: 58) Falls bei der Notwehr jedoch „aus einer Gemütserregung" gehandelt wird, „die auf Gefühlen der Stärke beruht, z. B. aus Wut, Zorn, Hass oder Vergeltungsdrang (sthenischer Affekt), bleibt ihm eine Exkulpation verwehrt." (Zimmermann 2015: 57) Der Staatsanwalt in Schirachs Erzählung bezieht den Gewaltakt des Beschuldigten auf einen Notwehrexzess, dem „eine sthenische Affektivität" (Zimmermann 2015: 58) zugrunde liegt. Der Versuch misslingt, da keine überzeugenden Beweise vorliegen.

Dem o.g. Strafgesetz zufolge werden das dem Opfer zugefügte Unrecht sowie die Verantwortung dafür in Rücksichtnahme auf den Gemütszustand des Täters reduziert und gerechtfertigt. Genau gesagt, wird die Gewaltandrohung, welche das ursprüngliche Opfer zum Täter machte, auch als Argument betrachtet, dass es doch zum Gewaltakt gezwungen war. Ja sogar eine Art von Überreaktion sei verständlich bzw. entschuldbar. Aus diesem Grund unterstreicht der Schirach'sche Ermittlungsrichter, „ich kann nicht erkennen, wo dabei der behauptete Exzess liegen soll. Dass die Überlegung richtig ist, ergibt sich auch daraus, dass ich sicher Haftbefehl gegen die beiden Schläger erlassen hätte, wenn sie jetzt vor mir sitzen würden und nicht auf dem Tisch der

1 Artikel 92 des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland lautet so: „Die rechtsprechende Gewalt ist den Richtern anvertraut; sie wird durch das Bundesverfassungsgericht, durch die in diesem Grundgesetze vorgesehenen Bundesgerichte und durch die Gerichte der Länder ausgeübt." Siehe Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (o.J.): Art. 92.

Pathologie lägen.“ (Schirach 2011: 136) Gleichwohl empfindet er „die Ruhe des Beschuldigten“ (Schirach 2011: 136) während des Vorfalls als abnorm. Wenn man bedenkt, dass der nun Beschuldigte beide bewaffnete Neonazis im Nu exekutierte, obgleich er von ihnen bedroht und verletzt wurde,[2] so fragt man sich, ob hinter der Fassade der Notwehr ein Akt von Gewalt gegen Gewalt vonstattenging. Die Beschreibung des Ich-Erzählers deutet an und für sich auf eigenmächtige Selbst- bzw. Lynchjustiz hin. Zum Bedauern der Ermittlungsbehörden besteht keine Möglichkeit, dem Beschuldigten einen vorsätzlichen, affektiven Gewaltakt nachzuweisen. Ohne irgendwelche Aussagen des Täters, ohne überzeugende Zeugenaussagen und Sachbeweise fällt es der richterlichen Gewalt schwer, die Wahrheit zu finden.

Nicht nur im Ermittlungsverfahren, sondern auch im Allgemeinen schweigt der Beschuldigte – das ursprüngliche Opfer – in Schirachs „Notwehr“. Es ist deshalb davon auszugehen, dass er lange Zeit absichtsvoll geplant hat, seine wahre Identität zu vertuschen. Offenbar ist er mit dem Gesetz und vielen juristischen Verfahren vertraut. Beispielsweise sucht er vollends aus seinem Schweigerecht Nutzen zu ziehen. Nur wenn der Beschuldigte, der bereits vor dem Vorfall geschwiegen hat, das Strafverfahren nach § 136 (Vernehmung)[3] in- und auswendig kennt, kann er mit dem Gesetz spielen. Hier wirkt Schweigen mächtiger. Einerseits fungiert Schweigen als Schutzschild gegen Befragungen anderer, andererseits verhilft es ihm, sich verbal weniger zu verraten. So braucht er sich nicht zu rechtfertigen. Das Schweigerecht, die Identitätslosigkeit und die Minderung von Gemütsbewegungen gelten alle zusammen als die beste Methode, sich zu verteidigen. Festzustellen ist, dass er dazu neigt, sich in der Grauzone des Gesetzes zu bewegen, ohne sich strafbar zu machen.

Der Fall wird geschlossen, nicht weil man an die Wahrheit herankommt, sondern weil man nur aus Indizien schlussfolgern kann, die jedoch weder genügend noch überzeugend sind.

2 Selbst der Kriminalhauptkommissar bezeugt später: „Es war professionell.“ (Schirach 2011: 137) Seines Erachtens könne kein normaler Mensch dem Gegner ein Messer so flott ins Herz stechen.

3 Nach der Strafprozessordnung (§ 136 Vernehmung) müsse, so der Ich-Erzähler, „der Beschuldigte seine Personalien auch nicht immer nennen. Wenn er sich durch wahrheitsgemäße Angaben der Gefahr der Strafverfolgung aussetzen würde, darf er schweigen.“ (Schirach 2011: 134 f.).

3 *Gewalt und Notwehr in Max Brods „Notwehr" (1913)*

Wie der Protagonist bei Max Brod den Vorfall und sich selbst beurteilt, scheint zugleich logisch und widersprüchlich zu sein. Er oszilliert zwischen Normen, denen er zum Teil folgt, zum Teil Widerstand entgegensetzt. Von „normativer" bzw. „ethischer Gewalt" ist hier die Rede. Ethische Normen kommen von außen und können dirigieren, wie eine Person sich formt (vgl. Brunner 2020: 76). Im Sinne von Judith Butler richten sie sich zwar gegen Gewalt, verfügen jedoch auch über gewaltsame Macht, denn laut Judith Butler „bedient sich das kollektive Ethos der Gewalt, um den Schein seiner Allgemeinverbindlichkeit aufrechtzuerhalten." (Butler 2003: 14).

Schon von klein auf[4] nimmt der Protagonist wahr, „daß dem übereinstimmenden Willen einer Gemeinschaft, auch wenn man ihn unverständlich findet, irgendeine heilige, unverletzliche Bekräftigung anhafte, welcher man sich nicht erwehren dürfe. . ." (Brod 1971: 365) Diese Erkenntnis schlussfolgert er aus seinem Verstoß gegen ein abstruses Verbot. Wenn er sich gegen Normen wehrt und deshalb bestraft bzw. zurückgewiesen wird, so wirken sie sich besonders einschneidend auf seine Entfaltung aus.[5] In diesem Zusammenhang sei Judith Butler erinnert: „Das Verbot erzwingt den Akt der Selbsterzeugung oder Selbstgestaltung. Das bedeutet, das Verbot wirkt nicht einseitig oder deterministisch auf das Subjekt ein, sondern bereitet die Bühne für die Selbstformung des Subjekts, die sich immer in Bezug auf eine Menge verhängter Normen vollzieht." (Butler 2003: 28)

Eben durch das Verbot erfährt der Protagonist am eigenen Leib das Gewaltsame von bzw. in ethischen Normen. Obwohl er seelisch dadurch beeinträchtigt wird, nimmt er diese „normative Gewalt" auf sich und versucht, sie auch noch zu normalisieren. Dahingehend wird erzählt, „wie er [. . .]

4 Eingangs der Erzählung wird beschrieben, wie dem Protagonisten als Kind eine Lektion erteilt wurde: Als er in seiner Kindheit ein verbotenes Gelände des fürstlichen Parks betrat, wurde er vom Obergärtner ertappt und vor dem Vater verunglimpft. Dem nicht nachvollziehbaren Verbot blindlings zuzustimmen, stellte der Knabe infrage, denn diese Art von unverständlicher Beschränkung hielt er für zwanghaft. Da er zu Hause seine Strafe abbüßen musste, lernte er aus dieser Lektion, sich anzupassen. Trotzdem vergisst er die Schmach nie. Das Gesicht des Obergärtners gehört zu denen, die er später am Gesicht des Räubers wiederzuerkennen glaubt.

5 Ein Beispiel sei hier erwähnt: Zwar erfüllt der Junge seine Aufgaben schnell, gibt sich der Arbeit jedoch nicht hin. Sein alter und sein neuer Chef äußern ihre Unzufriedenheit in unterschiedlicher Weise, der eine in einer indirekten, der andere in einer zu direkten Weise, was den Protagonisten nacheinander in Bedrängnis bringt. Er fügt sich beiden, obwohl ihn ihre Umgangsweise mit unterlegenen Kollegen und ihre Ansprüche an andere abstoßen. Auch die Gesichter der beiden Vorgesetzten verwechselt er mit dem des Räubers.

nur Leiden von der Gemeinschaft empfangen hatte und sich doch nicht beklagen und auflehnen durfte, weil er wußte, daß das alles der natürliche Lauf der Dinge war [. . .].“ (Brod 1971: 379) Um mit Judith Butler zu sprechen, geht es hier darum, „dass sich die Regel als totes Ding lediglich ertragen lässt, dass sie nichts als ein Leiden ist, das von einem indifferenten Außen auf Kosten von Freiheit und Besonderheit verhängt wird.“ (Butler 2003: 18) Trotz des Leidens, trotz der Einengung der Freiheit und Subjektivität ist der Protagonist sich darüber im Klaren, dass er nur innerhalb von ethischen Normen ein sicheres Leben führen kann. Mithin bemüht er sich, ihnen gerecht zu werden, obwohl er zugleich seines Leides gewahr wird und es immer wieder zu unterdrücken versucht. Wenn er den ethischen Normen wahrhaft folgt, so wird seine Souveränität bzw. Unabhängigkeit eingeschränkt oder gar geopfert. Mit anderen Worten ist er nicht nur seinen Mitmenschen, sondern auch ethischen Normen ausgeliefert. Thomas Assheuer hebt an diesem Zustand hervor: „Das ‚Ausgesetztsein‘, das uns ethisch verpflichtet, ist zugleich eine Quelle von Verletzung, Gewalt und Demütigung [. . .].“ (Assheuer 2003) So scheint menschliche Nähe zugleich erwünscht und unzumutbar zu sein. Eine „Macht der Entzweiung“ (Assheuer 2003) wohnt also ethischen Normen inne.[6] Hier zeigt sich ein Paradox: Ethische Normen machen alle Menschen voneinander abhängig, während sie sie auch voneinander trennen. Von diesem Paradox ausgehend kann kein „übereinstimmende[r] Wille einer Gemeinschaft“ (Brod 1971: 365) wirklich existent sein. Wenn der Junge von der Gemeinschaft nur Leiden empfängt (Brod 1971: 379), wenn er weder gegen das „Ausgesetztsein“ noch gegen ethische Normen etwas unternehmen kann, so kann er sein Ich nur weiter klein machen, bis der innere Vulkan ausbricht und das Alter Ego in ihm sich endlich dagegen ausspricht. Jene Notwehrsituation bietet ihm eine passende Möglichkeit.

Was sich bei jenem Vorfall im Innersten des Protagonisten zuträgt, präzisiert der Erzähler so: Nunmehr

> fand er plötzlich [. . .], daß ihn in diesem Augenblick das Schicksal eingesetzt hatte, um nun auch seinerseits jemandem wehe zu tun nach ebendem Gesetz, das er solange erlitten hatte, um die Gerechtigkeit der Welt so bitter auszuüben, wie sie ihm zuteil geworden war. [. . .] so war ihm wie zum Lohn für alles heute einer in seine Hand gegeben, dem er das Äußerste, was Menschen einander antun können, den Tod, mit Fug und Recht antun durfte und mußte. . .
>
> (Brod 1971: 378f.)

In der Notwehrszene kämpft der Junge urplötzlich im Namen der Gerechtigkeit gegen Gewalt (vgl. Reemtsma 2002: 50). Da verkörpert er ethische

6 Im Wesentlichen sind sie ein „Teil des Machtspiels“ (Assheuer 2003).

Normen und übt Gewalt aus. Auch die von außen kommenden, bereits verinnerlichten Normen und die stetig von ihm unterdrückte Abneigung dagegen stoßen in jenem Augenblick dermaßen gegeneinander, dass er plötzlich die Kontrolle über sich verliert. In jenen Minuten lässt sich Gewalt nicht mehr durch Moral zügeln. Mithin überschreitet er die Grenze des Gesetzes und wird mit Gewalt identisch, indem er alle Kräfte einsetzt, nur um den Verbrecher aus der Welt zu schaffen.

Aber was in seinem Innern vorgeht, weiß nur er allein. In jener Nacht, an jenem abgelegenen Ort haben zwei gegeneinander gekämpft. Nur aus der Aussage des Überlebenden und aus der Identität des nun ums Leben gekommenen Räubers lässt sich folgern, dass die Notwehr berechtigt ist. Im österreichischen Strafgesetz von 1852 lautet Artikel 2 so:

> Gerechte Nothwehr ist aber nur dann anzunehmen, wenn sich aus der Beschaffenheit der Personen, der Zeit, des Ortes, der Art des Angriffes oder aus anderen Umständen mit Grund schließen läßt, daß sich der Thäter nur der nöthigen Vertheidigung bedient habe, um einen rechtswidrigen Angriff auf Leben, Freiheit oder Vermögen von sich oder Anderen abzuwehren; – oder daß er nur aus Bestürzung, Furcht oder Schrecken die Gränzen einer solchen Vertheidigung überschritten habe. (Strafgesetz über Verbrechen, Vergehen und Übertretungen, 1852: § 2)[7]

Juristisch gesehen sind die Überreaktion und grenzüberschreitende Notwehr des Brod'schen Protagonisten – insbesondere angesichts des bewaffneten Angreifers – als menschlich zu verstehen.

Erst das Plädoyer seines Verteidigers ruft sein Gewissen wach. In Adornos Sinne geht es hier um „das schlechte Gewissen des Gewissens", um mit der Adorno-Forscherin Butler zu sprechen, nämlich um „diejenige Art von Ethik, die sich nicht auf lebendige Weise von Einzelnen unter gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen aneignen lässt" (Butler 2003: 22). Nach dem Freispruch beginnt der Protagonist mit einer Bußübung zur Überwindung seines schlechten Gewissens, indem er auf seine Freiheit und subjektive Autonomie verzichtet und lebenslänglich nur noch als Arbeitsmaschine fungiert. Ein anderer Sinn der Selbstbestrafung besteht darin, dass er sich nie wieder „gegen eine allgebilligte, allanerkannte Lebensordnung" (Brod 1971: 384) wehrt. In diesem Kontext wird man in Anlehnung an Butlers Adorno-Forschung an Nietzsche gemahnt, „der die Gewaltsamkeit des ‚schlechten Gewissens' unterstrich, die Art und Weise, wie es das ‚Ich' durch eine vernichtende Grausamkeit hervorbringt." (Butler 2003: 21)

7 Für den Verweis auf die Webseite „ALEX – Historische Rechts- und Gesetzestexte Online" der Österreichischen Nationalbibliothek ist d. Verf. Herrn Zhi-Lei Yu zu Dank verpflichtet.

4 Gewalt, Notwehr und Placebo-Effekte: Ein Vergleich beider Erzählungen als Fazit

In den gleichnamigen Erzählungen „Notwehr“ von Schirach und Brod werden Opfer zu Tätern, welche die bewaffneten Angreifer jählings umbringen. Beide Fälle gelten als Notwehr. Beiden Tätern wird keine Strafe auferlegt. Ihre Überreaktion bei der Notwehr ist dennoch nicht unumstritten.

In der Praxis ist die Grenze zwischen nicht strafbarem und strafbarem Notwehrexzess schwer zu ziehen. Weder bei Schirach noch bei Brod ist der Notwehrexzess im Nachhinein nachweisbar. Solch eine sich auf Apathie bzw. auf außergewöhnliche psychische Angespanntheit stützende Notwehrüberschreitung entgeht leicht dem rationalen Gesetz. Beide Fälle verweisen auf die Kluft zwischen dem rationalen Gesetz und dessen Vollzug. Dass man diese Kluft ignoriert, bezweifelt und nicht hinterfragt, kommt nämlich vom Glauben an das Gesetz und von „positive[m] Denken“ (vgl. Schurz 2003: 9) her, welche als Placebo[8] gut zusammenwirken.

Der Schirach’sche Exzedent verschwindet gleich nach dem Freispruch konsequent in aller Stille. Die durch seinen unerbittlichen Gewaltakt evozierte Unruhe und Skepsis muss man einfach hinnehmen. Der Brod’sche Notwehrexzesstäter hingegen wird von vielen als heldenhaft angesehen. Seinen Gewaltexzess gleicht man mit der vermeintlich großen Tat aus: Er habe einen frevelhaften Verbrecher überwältigt. Vielmehr betrachtet man es auch noch als gerecht, dass dem Angreifer ein tödlicher Gewaltexzess zugefügt wird.

Das irrationale Handeln des Schirach’schen Protagonisten gegen die asozialen Provokateure signalisiert bereits sein Desinteresse an den ethischen Normen. Bedeutsam ist aber sein rationales und zurückhaltendes Verhalten gegenüber den Institutionen der rechtsprechenden Gewalt. Auf den ersten Blick scheint er sich der rechtsprechenden Gewalt anzupassen, indem er das Ermittlungsverfahren durchläuft. Seine minimale Kooperation mit den Ermittlungsbehörden, die allem Anschein nach genau kalkuliert erfolgt, erschwert nur die Ermittlungsarbeit. Strenggenommen ist seine Missachtung der rechtsprechenden Gewalt recht eklatant. Er weiß sehr gut, wie er das Gesetz instrumentalisieren kann, und kommt letztendlich unbeschadet davon.

Auch der Brod’sche Notwehrtäter nimmt seine irrationale Grenzüberschreitung wahr. Im Fokus steht aber die über ihn herrschende ethische

8 Der Begriff Placebo stammt vom Lateinischen „Placere“ und bedeutet auf Deutsch „ich werde gefallen“. (Dieterle 2004: 1) Ursprünglich taucht der Begriff in Psalm 116:9 auf (vgl. Dieterle 2004: 1). Seit Jahrzehnten spielt der Begriff in der medizinischen bzw. pharmakologischen Forschung eine gewichtige Rolle. Als Kontrollmittel, das eigentlich keinen Arzneistoff enthält, genießen Placebos meist keinen guten Ruf. In dieser Untersuchung wird der Begriff nur als Metapher gebraucht.

Gewalt. Wie der Schirach'sche Notwehrtäter verheimlicht er die Wahrheit, vermag deshalb der rechtsprechenden Gewalt zu entrinnen. Die ethischen Normen hält er doch für höher als die rechtsprechende Gewalt. Ihm liegt es fern, sich als Mörder brandmarken zu lassen und so den Namen der Eltern zu schmähen. Um seine Schuld abzubüßen, verfällt er in das Geflecht des schlechten Gewissens, das als Moralinstanz einem inneren Gerichtshof gleicht. Weil er glaubt, dass ihm seine bedingungslose Unterordnung unter die gesellschaftlichen Normen zur inneren Ausgewogenheit verhelfen kann, entscheidet er sich schließlich für eine der Gemeinschaft extrem angepasste Lebensweise. Der Verzicht auf das Ich als Subjekt bedeutet zugleich den Verzicht auf bewusste, rationale Auseinandersetzungen mit sich selbst. Bei ihm sind Selbstbetrug und Fremdtäuschung miteinander vereinbar. Somit werden die ethischen Normen heiliggesprochen, sodass sie einen tiefgreifenden „Placebocharakter" (Seidel 2006: 27) an sich haben.

Bei Schirach fällt der Ermittlungsrichter das Urteil nicht gänzlich nach dem Gesetz. Aus seiner Sicht ist das Gesetz individuell bedingt und dirigierbar. Zwar behauptet er: „Der eigentliche Sinn der richterlichen Unabhängigkeit sei, dass auch Richter ruhig schlafen wollten." (Schirach 2011: 131) Das Machtmonopol, das er ausübt, wird jedoch kaum beargwöhnt: „Der Ermittlungsrichter entscheidet allein. Alles hängt von ihm ab, er sperrt den Menschen ein oder lässt ihn frei." (Schirach 2011: 132) Zwischen dem Machtmonopol, über das er verfügt, und „der richterlichen Unabhängigkeit" ergibt sich ein ironischer Widerspruch. Angesichts dessen, dass er auf einem sanften Ruhekissen schlafen kann, ist er überzeugt von seiner Arbeit, seinem Verantwortungsgefühl und der richterlichen Gewalt. Solange er fest daran glaubt, steht er unter dem Einfluss von Placebo-Wirkungen. Er übersieht einfach die Mängel des Gesetzes und übt keine Kritik daran.

Die rechtsprechende und die normative Gewalt werden indes in beiden Erzählungen problematisiert. Bei Schirach legen die Behörden den Fall nicht ganz ohne Bedauern zu den Akten. Der Fall wird beendet, das Rätsel aber bleibt noch ungelöst. Konträr dazu jubelt die Öffentlichkeit bei Brod, weil ein Held angeblich das Unrecht bekämpft und das Böse ruiniert hat. Man glaubt einfach an eine andere Version des Vorfalls.

Das in den beiden Erzählungen dargestellte juristische Problem rührt eigentlich vom Rechtssystem her. Generell fußt das Rechtssystem auf Rationalität, Logik und Kausalität. Trotz seiner starken Autorität bedarf es konsequent rationaler Plausibilität sowie Überzeugungskraft und muss stetig „der kritischen Überprüfung"[9] (Schurz 2003: 4) unterzogen werden. Aber

9 Gerhard Schurz ist der Ansicht, dass sich der Kern „der aufgeklärten Rationalität" just aus „der kritischen Überprüfung" herausbildet. Wortwörtlich heißt es in seiner Studie: „Der große Vorzug der aufgeklärten Rationalität ist natürlich ihre intrinsische *Selbstkorrigierbarkeit* durch die Methode der kritischen Überprüfung." (Schurz 2003: 9)

wenn „der Begriff des Rationalen“ im traditionellen Sinne „weiter der der Wahrheit“ ist (Seidel 2006: 27), so werden sie beträchtlich miteinander verwechselt. Von entscheidender Bedeutung ist, dass die Rationalität alle gegensätzlichen Werte ausschließt, da sie mit der Rationalität nicht äquivalent sind, folglich von ihr herabgesetzt werden. Alles nur an der Rationalität auszurichten, führt oft eben nicht zur genuinen Wahrheitsfindung. Darüber hinaus gemahnt Gerhard Schurz daran, „dass unsere Glaubenszustände auch diverse praktische Effekte auf uns haben, die ganz unabhängig von ihrem Wahrheitswert sind und die *direkt*, sozusagen ohne wahrheitswertvermittelten Umweg, auf uns wirken.“ (Schurz 2003: 8) Und „diese Effekte“ bezeichnet Schurz als „die *verallgemeinerten Placebo-Effekte* unseres Glaubenssystems.“ (Schurz 2003: 8)[10]

Oft kommt es vor, dass die Fehler der Rationalität eine Dysfunktion der Rationalität bewirken. Demnach gibt es Grauzonen bzw. die Mängel des in der Rationalität verwurzelten Gesetzes. Um sie entdecken und rational darlegen zu können, sind „kritische Überprüfungen“ erforderlich. Weitgehend werden sie von übermäßigen Vorteilen des Gesetzes übertüncht. Der Glaube an diese Vorteile verstärkt geradezu den Optimismus und das Vertrauen; anders formuliert geht mit dem Glauben „seine Placebo-Wirkung“ nur einher, „wenn man eben nicht an ihm zweifelt“ (Schurz 2003: 10).[11] Damit das Gesetz nicht ins Wanken gerät, darf der Glaube an seine Vorteile und seine Unentbehrlichkeit nicht in Frage gestellt werden.

Abschließend sei Dieter Hintermeier zitiert, der sich auf den Präsidenten des Deutschen Anwaltsvereins Ulrich Schellenberg beruft: „‚Vieles ist reine Symbolgesetzgebung und ein Placebo.‘ Einige Gesetze existierten ohnehin nur auf dem Papier – ohne Folgen in der Praxis. ‚Man will eher der Öffentlichkeit eine Beruhigungspille geben.‘“ (Hintermeier 2016; vgl.: Anwälte halten Ruf nach Strafrechtsverschärfungen oft nur für eine Beruhigungspille)

10 Zu betonen ist, dass Schurz das Glaubenssystem hier vom religiösen Glaubenssystem unterscheidet.

11 Im Allgemeinen wird man dem Begriff „Placebo-Effekt“ nicht gerecht. Ein negativer Ruf haftet ihm an. Gerhard Schurz hingegen erkennt den Sinn dieses Begriffs an: „Der Fehler der aufklärerischen Kernthese besteht nun m.E. darin, diese Placebo-Effekte zu vernachlässigen, obwohl sie evolutionär eine signifikante Rolle spielen.“ (Schurz 2003: 8)

5 Bibliografie

Anwälte halten Ruf nach Strafrechtsverschärfungen oft nur für eine Beruhigungspille, in: Deutsches Anwaltsregister, 02.06.2016, https://www.anwaltsregister.de/Rechtsnachrichten/Anwaelte_halten_Ruf_nach_Strafrechtsverschaerfungen_oft_nur_fuer_eine_Beruhigungspille.d2562.html (letzter Zugriff: 31. Januar 2022)

Assheuer, Thomas (2003): Kein Ich ohne du. Wir sind alle verletzlich. Ist das die Quelle der Moral? Über Judith Butlers „Kritik der ethischen Gewalt", in: Die Zeit Nr. 24, 5. Juni 2003, https://www.zeit.de/2003/24/Kein_Ich_ohne_Du (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)

Breakwell, Glynis M. (1998): Aggression bewältigen – Umgang mit Gewalttätigkeit in Klinik, Schule und Sozialarbeit. Bern / Göttingen / Toronto / Seattle: Huber

Brod, Max (1971): Notwehr, in: Anbruch der Gegenwart – Deutsche Geschichten 1900–1918. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. München: Piper, S. 363–384 (zuerst 1913)

Brunner, Claudia (2020): Ringen um Gewaltfreiheit mit Judith Butler, in: Poetik des Widerstands. Eine Festschrift für Werner Wintersteiner. Hrsg. v. Artur R. Boelderl, Ursula Esterl und Nicole Mitterer. Innsbruck: Studienverlag, S. 76–91

Butler, Judith (2003): Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Dieterle, Wilfried E. (2004): Psychophysiologische Untersuchungen zum Placeboeffekt. Frankfurt a.M.: Peter Lang

Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (o.J.), in: Gesetze im Internet. Hrsg. v. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/index.html (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)

Hintermeier, Dieter (2016): „Strafen sind nicht zu lasch", in: Frankfurter Neue Presse (online), 4. Juni 2016, https://www.fnp.de/politik/strafen-sind-nicht-lasch-10570896.html (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)

Nohlen, Dieter; Grotz, Florian, Hrsg. (2011): Kleines Lexikon der Politik. 5. Aufl. München: Beck

Reemtsma, Jan Philipp (2002): Die Gewalt spricht nicht. Drei Reden. Stuttgart: Reclam

Schirach, Ferdinand von (2011): Notwehr, in: ders.: Verbrechen. 7. Aufl. München: Piper, S. 121–139 (zuerst 2009)

Schurz, Gerhard (2003): Sind Menschen Vernunftwesen? Zum Zusammenhang von Kognition und Evolution. Aktualisierte Version der Antrittsvorlesung, https://www.philosophie.hhu.de/personal/philosophie-ii-wissenschaftstheorie-logik-und-erkenntnistheorie/gerhard-schurz/interviews-und-medienbeitraege/sind-menschen-vernunftwesen-zum-zusammenhang-von-kognition-und-evolution (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)

Seidel, Thomas (2006): Wahrheit – ein Placebo der Rationalität?, in: Rationalität – Placebo der Wahrheit. 2. Symposium der philosophischen Akademie. Hrsg. v. Christian Seewald, Kasra Seirafi und Mario Vötsch. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 27–40

Strafgesetz über Verbrechen, Vergehen und Übertretungen (1852), in: Reichsgesetzblatt 1849–1918, XXXVI. Stück, 117. Kaiserliches Patent vom 2. Mai 1852, https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1852&page=583&%20size=45 (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)

Strafgesetzbuch (o.J), in: Gesetze im Internet. Hrsg. v. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/index.html (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)

Zimmermann, Till (2015): Der Notwehrexzess im Völkerstrafrecht. Dogmatische Grundfragen und die Rechtslage unter dem VStGB, in: Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik 2015, H. 1, S. 57–66

Über die Gewalt in der Literatur mit besonderer Berücksichtigung von Anna Kims Texten[1]

Yun-Young Choi (Seoul)

Abstract: Der vorliegende Aufsatz entstand aus dem Auftaktreferat für Sektion 22 „Gewalt und Literatur“ der IVG-Tagung 2021. Zuerst werden die wichtigsten Streitpunkte und Diskurse in Bezug auf das Sektionsthema kurz und bündig erläutert, wobei besonders die Bedeutung der Literarisierung und Ästhetisierung der Gewalt problematisiert werden. Als Beispiel für die Fiktionalisierung der Gewalt werden die Texte von Anna Kim analysiert, da sie verschiedene zeitgenössische Gewaltszenen aus unterschiedlichen Blickwinkeln thematisiert. Vor allem wird die spezifische Leistung der Literatur hervorgehoben, da sie in ihrer Wortkunst tiefgründig vorführt, wie Individuen unter familiärer, historischer oder (welt-) politischer Gewalt leiden, verletzt oder traumatisiert werden. Die Literatur erbringt dabei eine eigenständige Leistung, indem sie dokumentierend, ausdrückend und heilend oder teilend die Traumata der Individuen aufarbeitet, die Gewalt am Ort erleben, erfahren und sich an sie erinnern.

Keywords: Gewalt, Literatur, Anna Kim, Trauma

1. Über den Begriff der Gewalt

Den Begriff Gewalt kann man z. B. gemäß dem Philosophen Volker Gerhardt als „die von Menschen gegenüber Personen oder Sachen eingesetzte Kraft, ohne Rücksicht auf die Eigenart des Gegenübers“ definieren (Gerhardt 1999: 211). Ein weit gefasster Begriff, den man allgemein akzeptieren kann. Er unterscheidet weithin zwei große divergierende Strömungen zwischen ‚violentia‘ und ‚potestas‘: Dabei bezeichnet violentia die direkte, ereignisförmige Form von Gewalt, während potestas als indirekte, strukturelle Gewalt verstanden wird. Der Roman *Die Justiz* (1985) von Friedrich Dürrenmatt ist z. B. ohne Einbeziehung beider Begriffe nicht adäquat zu analysieren, da die Hauptfigur Kohler den nackten Charakter der Justiz als legitimer, aber ungerechter Gewalt entblößt und zugleich die Gewalt für seine persönliche Rache benutzt, aber seinem Plan folgend freigesprochen wird. Gewalt ist nur mit Gegengewalt zu widerstehen und dadurch kann paradoxerweise Gerechtigkeit wieder hergestellt werden. Benjamins Unterscheidung zwischen rechtsetzender

1 This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2021S1A5A2A01062926).

und rechtgebender Gewalt, die kann man ebenfalls auf Dürrenmatts Roman anwenden. Seine Begriffe mythischer und mythologischer Gewalt oder Sorels Unterscheidung zwischen dem proletarischen revolutionären Begriff der ‚violence' und der vom Staat verübten ‚force' oder Hannah Arendts Unterscheidung von Gewalt und Macht sind weitere Kategorien, die die Horizonte des Gewaltdiskurses grundsätzlich vertieften und vervielfachten.

Die Gewalt im letzteren Sinne, also im Sinne von potestas, ist meist im europäischen Sprachraum debattiert und verbreitet, stellt dabei jedoch keine Selbstverständlichkeit dar. Zum Beispiel wird in Korea der Begriff ‚Gewalt' meist als 폭력(暴力, pong-nyeok) übersetzt. 폭력 ist definiert als „erhebliche oder übermäßige Kraft, die bei gezieltem Tun gegen Widerstände verübt wird, aber oft ohne Legitimation."[2] Dieser Begriff wird kaum im Zusammenhang mit der legitimen und strukturellen Herrschaft der Politik oder der übermächtigen Kraft der Natur angewendet. Dafür verwendet man andere Begriffe wie 권력 (Macht, 勸力 kwol-lyeok), 공권력 (öffentliche Macht, 公權力 kong-kwon-nyeok) oder 위력 (übermäßige Kraft, 威力, ui-ryok). Daher ist der Gewaltdiskurs in Korea von der Negativität des Begriffs überschattet und korrespondiert notwendigerweise mit der ethischen oder moralischen Diskussion der politischen oder gesellschaftlichen oder individuellen Gerechtigkeit. Als ich im Seminar anhand von Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* (1807) das Thema Gewalt in der Literatur thematisieren wollte, musste ich zuerst unterschiedliche Variationen der Bedeutungen erklären und verschiedene Gewalttheorien anführen, um die Gewalt der Natur, Gottes oder der Gesellschaft unter einem Begriff diskutieren zu können.

Man muß betonen, dass die Begriffsdefinitionen der Gewalt dazu noch immer mit ihren diversen historischen und kulturellen Semantisierungen eng verknüpft sind. Es ist ebenfalls innerhalb des europäischen Diskurses der Fall. Die Gewalt bzw. das Walten der Natur oder Gottes standen vor der Aufklärung in dem Mittelpunkt der Debatte und bildeten den Kern der Ontologie der Gewalt, während die gesellschaftlichen, politischen oder rechtlichen Dimensionen der Gewalttheorie nach der aufklärerischen Moderne immer relevanter wurden. Die modernen Gewalttheorien entwickelten sich im Rahmen der Selbstermächtigung der bürgerlichen oder staatlichen Herrschaft. Die gewaltförmige Struktur des identitätslogischen Denkens der europäischen Moderne zeigt sich deutlich im Gewaltmechanismus oder in der Herrschaftsstruktur gegenüber den Anderen und der Abwertung der Fremden. Kolonialismus ist ein markantes Beispiel dafür, wie sich die europäische Moderne in der Welt durchsetzt. Das Mittel dafür waren Grenzziehungen wie z. B. modern vs. vormodern, zivilisiert vs. wild etc.

2 National Institute of Korean Language (o.J.), Art. ‚pong-nyeok' (Gewalt). Übers. von der Verfasserin.

Die Gewalt im Sinne von violentia liegt den meisten Debatten zugrunde, die lange Zeit stark gesellschaftspolitisch geprägt waren. Steven Pinker behauptete in seinem Buch *Gewalt*, dass „die Gewalt über lange Zeiträume immer weiter zurückgegangen ist“ (Pinker 2013: 11), aber auf der anderen Seite kann man sagen, dass sich der Umfang des Gewaltdiskurses vergrößert und vervielfacht hat, und in diesem Sinne die Gewalt noch allgegenwärtig ist und man kann aktuell darüber diskutieren. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann man stärker die Verlagerung des Streitplatzes der Gewalt beobachten. Koloniale sowie postkoloniale Theorien lenken Aufmerksamkeit auf die bisher marginalisierten, früheren Kolonien in Afrika, Asien und Südamerika etc. In Deutschland wurde zuletzt das alte kolonialisierte Gebiet wie z. B. Afrika aktueller debattiert.

Vor allem kann man die Verschiebung des Gewaltschauplatzes von der Makroebene auf die Mikroebene beobachten, was folglich neue Themen und Diskurse in den Vordergrund der Interesse stellte. Familie ist zum Beispiel kein Raum mehr, in dem man einen sicheren Halt vor äußeren, fremden Gefahren findet, sondern tritt häufiger als Tatort der sexuellen Vergewaltigung oder des Kindesmissbrauchs oder übrigen häuslichen Gewalt etc. auf, wo die ursprüngliche oder intimste und schmerzvollste Gewalt verübt wird. Patriarchalische Gewalt wird aus verschiedenen Perspektiven kritisiert, und sexuelle Missbräuche und Gewalt bildeten in letzter Zeit weltweit Brennpunkte der Debatte. Täter-Opfer, Selbstermächtigung oder Identitätsdruck oder damit verbundene psychologische sowie soziopsychologische Komplexe wie Trauma oder Beschämung oder Selbstscham etc., werden in neu konstruierten Strukturen der Machtverhältnisse diskutiert. Darüber hinaus kann man einen Zuwachs an digitaler Gewalt beobachten, die über bisherige Gewaltdiskurse sowohl medial als auch wirkungsbezogen neu nachdenken lässt.

2. Literarische Phänomenologie der Gewalt

Unsere IVG-Sektion hat nicht den Titel „Gewalt“ sondern „Gewalt und Literatur“, d.h. wir werden nicht nur über Gewalt selbst, sondern vor allem in Bezug auf die Literatur diskutieren. Diese Und-Beziehung zu thematisieren heißt, dass wir nicht nur verschiedenartige Formen der Gewalt oder Gewaltdiskurse in und mit der Literatur behandeln, sondern den Sinn der Literarisierung oder Fiktionalisierung sowie Ästhetisierung der Gewalt mit berücksichtigen.

Um an spezifische Aspekte der Literatur detailliert heranzugehen, benutzen wir das vereinfachte literatursoziologische Modell von Autor, Text und Leser. In der ersten Beziehung sind Gewalt und Literatur mit der Instanz des Autors verbunden. Dabei fragt man, welche Rolle der Autor übernimmt, und

welches Ziel er bewusst und unbewusst in seinem Text verfolgt. Oft ist es der Fall, dass der Autor die Gewalt als Selbst-Erlebtes autobiographisch beschreibt und damit den Status eines Zeugen einnimmt. In vielen Ländern, wo man politisch, gesellschaftlich oder naturbedingt große Katastrophen erlebt und erleidet, gilt das Schreiben als historische oder gesellschaftliche Mission des Autors. Autobiographisch, dokumentarisch oder fiktiv kann man die Phänomene und Auswirkungen von Gewalt behandeln. Oft taucht die schwerwiegendere Frage auf, ob Gewalt überhaupt dargestellt werden kann oder darf. Im deutschsprachigen Raum ist bekanntlich diese Fragestellung seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts von Theodor Adorno oder Paul Celan öffentlich aufgeworfen worden und erlebte bis vor kurzem brisante Entwicklungen.

Die postkoloniale Frage der verschiedenen Subalternen im Sinne von Spivak, die sich außerhalb der Grenze oder Hierarchie der Macht befinden, kann man ebenfalls in diesem Kontext betrachten. Die Darstellbarkeit der Gewalt betrifft jedoch in letzter Zeit nicht nur die Makroebene, sondern auch die Mikroebene, also etwa tiefenpsychologische oder soziokulturelle Dimensionen. Oft hinterlässt die Gewalt tiefe Wunden und Narben bei ihren Opfern, so dass sie in der schmerzhaften Unaussprechlichkeit gefangen sind. In diesem Fall kann das Schreiben selbst als Ausdruck eine Heilung oder Rettung bedeuten, wenn der Autor imstande ist, seine seelischen Probleme zu erkennen und es wagt, seine Leiden in Sprache zu übertragen.

Zweitens kann man Gewalt und Literatur im Hinblick auf den Text betrachten. Damit sind inhaltlich oder thematisch unterschiedliche Aspekte der Gewaltdarstellungen gemeint. Literarisierung umfasst notwendigerweise die Fragen der Ästhetisierung oder Fiktionalisierung der Gewalt, so dass man über Sinn oder Widerstände der Ästhetik nachdenken kann. Sowohl die Aspekte der ‚mimesis' als auch der ‚poiesis' müssen berücksichtigt werden. Nicht nur Gattungsfragen, sondern auch Sprache und Stil der literarischen Texte können thematisiert werden. Dabei ist es interessant, die Frage aufzuwerfen, welche Widerstände der literarische Text überhaupt leisten kann. Diese Fragestellung kann man mit der Perspektive verbinden, was sich die Literatur unter dem Gegenteil der Gewalt vorstellt, z. B. Nicht-Gewalt, Anti-Gewalt, Gegen-Gewalt oder gewaltloser bzw. gewaltvoller Anarchismus oder noch etwas?

Drittens kann man Gewalt und Literatur im Zusammenhang mit ihrer Folgewirkung auf die Leser denken. Das Schreiben selbst kann man als Akt von ästhetischer und ethischer Verantwortung auffassen. Jedoch sind Gewaltdarstellungen mit der Wirkungsästhetik eng verknüpft. Susan Sontags bekannte Frage, was das Betrachten der Leiden anderer bedeutet, ist besonders angesichts der Gewaltdarstellungen sinnvoll (Sontag 2003). Wie ihre Hinweise auf amerikanische Fernseh-Darstellungen des zweiten Golf-Krieges als computerspielhaftes Spektakel ist es ebenfalls mit der ethischen Verantwortung der

fiktiven Darstellung zu verbinden, da sie in ihrer dargestellten Hyperrealität die brutale Wirklichkeit des Krieges versteckt und über die Leiden der Anderen wegsehen lässt.

3. Was kann die Literatur gegen Gewalt tun?

In diesem Abschnitt möchte ich gerne anhand der konkreten Textanalyse einer Autorin namens Anna Kim die Spezifik ihres literarischen Schreibens erörtern. Anna Kim ist geboren 1977, kommt aus Daegeon, Korea, debütierte zuerst in Österreich mit der Erzählung *Bilderspur* (2004) und erhielt bereits zahlreiche Literaturpreise. Sie hat sich in ihren Texten hauptsächlich mit dem Thema Gewalt auseinandergesetzt und gibt durch ihre Beschäftigung mit dem Trauma einen neuen Blick auf das Thema. Charakteristisch sind ihre stilistische Dringlichkeit, experimentelle und lakonische Sprache, die den Einfluss der österreichischen experimentellen Nachkriegsliteratur zeigen (Koiran 2017: 5 f.). Anna Kim behandelt Gewalt und Trauma auf verschiedenen Ebenen, nicht nur auf individual-psychologischer, sondern auch auf historischer und gesellschaftspolitischer Ebene.

Bereits in den *Studien über Hysterie* (Freud / Breuer 1895) wurden traumatische Erfahrungen und ihre Folgen behandelt und der Begriff Trauma in der therapeutischen Medizin unter anderem als Begriff für PTSD (posttraumatic stress disorder) verwendet: gewaltige psychologische und seelische Wunden der vom Krieg zurückkehrenden amerikanischen Soldaten. Seit dem Zweiten Weltkrieg wird er ebenfalls auf die Opfer und Täter der Shoa angewendet. In letzter Zeit erfährt die Traumaforschung in Zusammenarbeit mit literaturwissenschaftlichen Theorien eine Erweiterung der Anwendung, wobei Trauma in der Affekttheorie z. B. von Lauren Berlent als individuelle Erfahrung unsichtbarer Gewalt erläutert und vor allem die Krise der Alltäglichkeit als Forschungsgegenstand vorgeschlagen wird (Kim 2014: 53).

Anna Kims erste Erzählung *Bilderspur* (2004) behandelt das Trauma einer in der Fremde verlassenen Tochter. Sie bezieht sich in der Fremde total auf ihren Vater, einen Maler, und lernt von ihm als Selbstausdrucks- und Kommunikationsmittel das Malen anstatt der fremden Sprache, die er selber nicht sprechen kann. Aber der Vater kehrt aus Heimweh mehrmals alleine nach Korea zurück, und das Kind bleibt in der Fremde bei einer Fremden verlassen. Sowohl das einsame Zurückgeworfensein eines Kindes in der Fremde als auch die Beihilfe beim Sterben des Vaters nach dessen zweitem Gehirnschlag hinterlassen bei der Hauptfigur große Traumata.

Als sie als Erwachsene in der Lage ist, sich an ihre Kindheit zu erinnern und ihre Erinnerungen mit dem neuen Medium der Sprache auszudrücken,

setzte sie sich mit ihrer drückenden Kindheitssituation und ihrem Trauma narrativ auseinander. Die Erzählerin beschreibt in der *Bilderspur* über dieselben traumatischen Ereignisse mehrmals und korrigiert erneut. Man kann diese wiederholenden Korrekturversuche in Analogie mit dem Fort-da-Spiel von Freud verstehen. Freud beschreibt in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) ein Kind, das eine Holzspule mit den Lauten von o-o-o-o wirft und mit den Lauten a-a-a-a zurückzieht, und deutet sein wiederholtes Spiel mit seinem „Trieb nach der Abreagirung des Eindrucks und der Bemächtigung der Lage" (Freud 1999: 14 f.). Das Kind versucht, in der ersten Episode die schmerzvolle Abwesenheit der Mutter und in der zweiten Episode den Wunsch nach dem Alleinbesitz der Mutter zur Abwesenheitszeit seines Vaters, als er in den Krieg ging, zu inszenieren und die Passivität des Erlebnisses in die Aktivität des Spielens zu überführen. Es will durch das Fort-Da-Spiel seine Trauma bewältigen. Das Fort-da-Spiel ist als ein therapeutischer Heilungsversuch des Kindes anzusehen.

Anna Kim führt ebenfalls nach meiner Ansicht mit dem mehrmaligen Überschreiben ihrer Kindheitserinnerungen die Traumaarbeit im Sinne von Freud durch. Sie ruft schmerzvolle Erinnerungen wiederholend zurück, überschreibt sie korrigierend und heilt sich schreibend. Wenn man *Die Narben der Gewalt* von Judith Herman zitiert, kann man sagen, dass die Autorin die Heilung und die Wiedereingliederung in die Gesellschaft durch Erinnerung und Akt des Zeugens versucht (Herman 2018). Schreiben bedeutet im Fall von Anna Kim als Erscheinung nicht das Problem des ‚Was', sondern den Ausdruck des ‚Wie' und ‚Warum'.

Anna Kims zweiter Roman *Die gefrorene Zeit* (2008) hat ein zeitgenössisches Ereignis, den Kosovokrieg im albanisch-serbischen Gebiet, und Massaker, in dem etwa 10,000 Menschen ermordet und 30,000 als vermisst gemeldet wurden, als historischen Hintergrund. Das Schreiben der Autorin verändert sich zwar bezugsmäßig von dem individuellen zum kollektiven Narrativ, aber sie fokussiert sich nicht auf die Gewalt selbst, sondern wieder auf Individuen, die diese Gewalt erleiden müssen. Die Autorin zeigt ihr Spezifikum, indem sie die Gewalttaten weder unmittelbar noch am Tatort beschreibt, sondern einen Ehemann namens Luan Alushi auftreten lässt, dessen Frau, Farie, vor 7 Jahren an einem Morgen entführt wurde, und eine Zuhörerin, Nora, die als Angestellte des Roten Kreuzes den Fall untersucht und immer in seine Geschichten einbezogen wird. Der Titel *Die gefrorene Zeit* weist bereits auf die Wirkung der Gewalt auf das Individuum hin, da die schockartige Vergangenheit die lineare Kontinuität des Zeitgefühls der Beteiligten zerstört. Der gewaltvolle Genozid wird in seinem Umfang weder von dem Augenzeugen noch von den Betroffenen selbst beschrieben. Vielmehr beschreibt der Ehemann nüchtern und allmählich bei der Suche nach seiner verschwundenen Frau die schreckliche Tragödie des Massakers anhand von Zeitungsartikeln oder Dokumenten

etc. Der Ehemann beginnt die Identität seiner Frau narrativ zu rekonstruieren, indem er wortwörtlich auf die zahlreichen Fragen zur Erhebung der Ante-Mortem-Daten zu antworten beginnt, wenn auch oft verschwommen. Die öffentliche Untersuchung hat endlich ihre Leiche in einem Massengrab gefunden und sie anhand ihres Skeletts physisch und sachlich identifiziert, während die Erzählung durch das persönliche Erinnern und Erzählen einer Verschollenen ihre Identität wiedergibt. Nachdem Alushi die Begräbniszeremonie veranstaltet und die Geschichte seiner Frau zu Ende bringt, begeht er Selbstmord. Die Autorin erweckt die Frau im Erzählen wieder zum Leben, ein einzelnes Schicksal, dass der Genozid vergisst und vernachlässigt. Es handelt sich um eine aussagekräftigere Beschreibung der Gewalt und ihrer Konsequenzen.

Zu bemerken ist die Tatsache, dass es bei diesem Text interessanterweise um die Übertragung von Traumata geht. In der Regel betrifft die Übertragung von Traumata die Beziehung zwischen Patient und Arzt. Die Autorin wendet sie im Roman jedoch zuerst auf das Verhältnis zwischen dem Aussagenden als Zeugen und dem Ich, Nora, als Zuhörerin, aber dann auf das zwischen dem Ich als Erzählerin und Leser an. Dabei entsteht eine andersartige Leseerfahrung der Gewalt. Der Leser geht von dem unwissenden Zustand aus wie die Erzählerin und erfährt Schritt für Schritt über eine verschwundene Hausfrau als Individuum und Trauma und Qual des hinterbliebenen Ehemanns und leidet beim Lesen empathisierend mit.

In ihrem dritten Roman *Anatomie der Nacht* (2012) geht Anna Kim an das Trauma aus der kollektiven Perspektive heran. In einem fiktiven einsamen Dorf namens Amarak in Grönland ereignen sich 11 Selbstmorde innerhalb 5 Stunden. Sie betrachtet Gewalt und Trauma in einer historischen Dimension, da sie die Ursache der einzelnen Selbstmorde in dem alten politischen Ereignis des dänischen Kolonialismus und die Ursache in transgenerationaler Traumatisierung und verletzter Identität der Bevölkerung sieht (Ham 2013: 219 f.). Ham Su-Ok macht diesbezüglich ein hinweisendes Zitat aus dem Essay *Invasionen* von Anna Kim: „[. . .] bleibt kulturelle Assimilation immer eine Invasion des Privaten: wenn die Definition des Selbst entscheidend von einer ausgrenzenden Mehrheit bestimmt wird. Wenn die Frage lautet: *Wer darf ich sein*? Und nicht *Wer bin ich*? (Kim 2011: 66).

Wie der Psychologe Bittman behauptet, ist Trauma nicht eine objektive Erscheinung, sondern besteht aus individuellen Erlebnissen (Bittmann 2020: 66). Dies lässt die Literatur als vermittelndes Medium individueller Geschichten als passende Kunstform erscheinen. Anna Kim zeigt das Thema Gewalt und Literatur auf verschiedenen Ebenen, nicht nur individuell, sondern auch sozial und politisch an großen historischen Ereignissen. Gewaltarbeit beteiligt sich sowohl an der Heilung der Individuen durch Erinnerung und Schreiben als auch an dem kollektiven Erinnern der Gewalttaten.

4. Individuum, Gewalt und Literatur

Laut Hegel handelt es sich in dem Roman um eine moderne Kunstgattung, in der „die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung, deren vielseitiger Stoff und Gehalt innerhalb der individuellen Begebenheit zum Vorschein kommt, welche den Mittelpunkt für das Ganze abgibt." (Hegel o. J.: 452). Immer noch spielt das Moment der Vermittlung des Individuellen mit dem Substantiellen eine wichtige Rolle. Die Literatur beschreibt die Gewalt in individuellen Schicksalen, die oft historische und gesellschaftliche Ereignisse mehr oder weniger im Hintergrund haben. Anna Kim ist eine zeitgenössische Autorin, die sowohl verschiedene Arten von Gewalt auf der Makroebene als auch auf der tiefgreifenden Mikroebene darstellt, indem sie die inneren und äußeren Auswirkungen der Gewalt auf Individuen mit ihrem einzigartigen, zugleich schlichten und eindringlichen Stil beschreibt. Die Gewaltdarstellung in der Literatur findet darin ihren Sinn, die conditio humana gegenwärtig und expressiv darzustellen, indem sie die allgegenwärtig existierende Gewalt aus der wahrnehmenden, erlebenden und vor allem erleidenden Perspektiven der Individuen konkret zeigt und damit vor der Vergessenheit rettet.

Bibliografie

Berlent, Lauren (2011): Cruel Optimism. Durham: Duke University Press
Bittmann, Lutz (2020): Trauma. Stuttgart: Kohlhammer
Freud, Sigmund (1999): Studien über Hysterie, in: Sigmund Freud. Gesammelte Werke, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer
Freud, Sigmund (1999): Jenseits des Lustprinzips, in: Sigmund Freud. Gesammelte Werke, Bd. 13. Frankfurt a.M.: Fischer
National Institute of Korean Language, Hrsg. (o.J.): Großes Wörterbuch der koreanischen Standardsprache (標準國語大辭典), https://stdict.korean.go.kr/main/main.do (letzter Zugriff: 30. Oktober 2021)
Gerhard, Volker (1999): Gewalt, in: Metzler Philosophie Lexikon. Hrsg. v. Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkard. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler
Ham, Su Ok (2013): Transgenerationelle Traumatisierung durch den Kolonialismus – Anna Kims Anatomie einer Nacht, in: Dogilmunhak 54, S. 219–234
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (o. J.): Ästhetik, Bd. II. Frankfurt a.M.
Herman, Judith (2018): Die Narben der Gewalt: Traumatische Erfahrungen verstehen. 5. Aufl. Paderborn: Jungfermann
Kim, Anna (2004): Bilderspur. Wien: Droschl
Kim, Anna (2008): Die gefrorene Zeit. Wien: Droschl
Kim, Anna (2011): Invasionen des Privaten. Wien: Droschl
Kim, Anna (2012): Anatomie der Nacht. München: Suhrkamp

Kim, Jungha (2014): Trauma und Affect, in: The Journal of Criticism and Theory, Vol. 19, Nr. 2, The Association of Korean Literary Theory and Criticism, S. 47–64

Koiran, Linda (2017): Anna Kim, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, 3/17, Edition Text + Kritik, S. 1–15

Pinker, Steven (2013): Gewalt. Eine neue Geschichte der Menschheit. Übers. v. Sebastian Vogel. Frankfurt a. M.: Fischer

Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten. Übers. v. Reinhard Kaiser. München: Hanser

Kiran Nagarkars Roman *Gottes Kleiner Krieger*. Eine Geschichte von zwei Brandstiftern

Rajendra Dengle (Neu Delhi)

Abstract: In diesem Beitrag wird versucht, die Problematik bzw. die Dialektik der Gewalt und Gewaltlosigkeit in dem Roman von Nagarkar am Beispiel der Beziehung zweier Brüder zueinander zu interpretieren. Während der Weg zur ‚Selbstverwirklichung' des Einen missionarisch in Richtung ‚nach Außen' geht und die Gesellschaft von ihren spirituellen Krankheiten aggressiv heilen will, geht der des Anderen ‚nach Innen' und sieht die Verwirklichung seiner Berufung als Schriftsteller in einem fiktionalen Nachvollzug des Lebens eines indischen Mystikers aus dem 15. Jahrhundert. Indem der Roman darstellt, wie der vermeintliche Reformist im Laufe seiner Lektüre dieser fiktionalen Biographie selbst reformiert wird und die Genese eines gewalttätigen Faschismus anders zu verorten beginnt, hebt er die Wirkungskraft von Fiktion hervor.

Keywords: Extremismus, religiöser Missionarismus und Gewalt, Spiritualität und Gewalt

Heute, am 2. Oktober 2021, am Geburtstag Gandhis – des von einem Hindu Fanatiker erschossenen Vaters der vom kolonialen Joch durch einen gewaltlosen Kampf befreiten Nation – beschäftige ich mich mit meinem Beitrag zum Thema Literatur und Gewalt aufs Neue und finde, dass im andauernden Zustand der Einkerkerung des Physischen, wo der Geist immer intensiver mit sich selbst zu beschäftigen gezwungen ist, dieser Roman von Kiran Nagarkar immer aktueller wird.

Ich hatte das Glück, Kiran Nagarkar, den 1942 in Bombay geborenen und 2019 verstorbenen Autor des Romans *Gottes Kleiner Krieger* (GKK) einigermaßen persönlich kennen zu lernen. Bei den Gesprächen, die ich mit ihm in den letzten Tagen seines Lebens führen durfte – zuletzt bei einem Seminar über sein Werk am Sofia College in Mumbai, wobei der Anlaß sein 75. Geburtstag war – stand stets dieser Roman im Mittelpunkt. Das war ein anderer Nagarkar, der mir noch sehr stark in Erinnerung geblieben ist. Ein schweigsamer, kontemplativer, wegen der sozio-politisch-kulturellen Wandlungen – nicht nur in der indischen Gesellschaft, sondern auch in anderen Ländern und Gesellschaften der Welt – zutiefst beunruhigter Autor, der die Welt verändern wollte; ein in methodologischer Hinsicht verunsicherter Autor, der die phänomenologischen und phronetischen Möglichkeiten der Tradition des indischen Mystizismus erkunden wollte; ein Nagarkar, der an

seinem Kabir Buch arbeitete, das „noch nicht“ ins Deutsche übersetzt worden ist. (Nagarkar 2019)

Wir sprachen auch über die Rezeption seiner Werke in Deutschland, besonders die von GKK als einen höchst profunden Roman über „die spiritualistischen Wurzeln des Terrorismus (Reinfandt 2013: 95) und auch darüber, warum der Roman bei seinen englischsprachigen Lesern nicht so gut angekommen war wie etwa *Cuckold*. Die Verwandlung Mirabais, die in ihrer Liebe zu dem blauhäutigen Krishna selbst „blau“ wird, war akzeptabel, aber vielleicht nicht der langwierige Weg der geistigen Umwandlung mit den verschiedenen Wenden, dem Religionswechsel im Leben Zias, eines der zwei Protagonisten des Romans – der andere ist sein Bruder Amanat –. Vielleicht auch nicht die ewige Wiederkehr der gewalttätigen Gedanken und Gefühle im Bewußtsein, die auf einem Glauben beruhten, dass erst durch die Eliminierung des Anderen, des Feindes, eine echte Ordnung, ein echter Frieden in der Welt zu erlangen sei.

Ich meinerseits, als Student der deutschsprachigen Literatur, bin der Meinung, dass die positive Rezeption des Romans in Deutschland auch damit zu tun hat, dass man sich im Laufe der Lektüre des Romans notgedrungen im intertextuellen Sinne verschiedene Leseerfahrungen ins Gedächtnis zurückrufen muss, die man mit deutschsprachiger Literatur und mit Texten geistesgeschichtlicher Bedeutung aus diesem Kulturraum gemacht hatte. Beispielsweise: Fritz Mauthner und seine *Gottlose Mystik* oder aber auch sein Buddha-Text; Martin Buber und seine Reflektionen über die Ur-Teilung von Ich-Du und Ich-Es, und Vilèm Flusser und seine autobiographische Schrift *Bodenlos*, aber vor allem seine kommunikologischen Reflektionen über das kulturtheoretische Phänomen der Entropie, wobei das Projekt der Menschwerdung – auch im Sinne Nietzsches im Mittelpunkt steht.

In seiner Tübinger Poetik-Vorlesung über GKK sagt Nagarkar:

> Wusste ich, worauf ich mich eingelassen hatte, als ich anfing GLS zu schreiben? [. . .] Immer wieder fragt man mich, ob ich mich entschlossen hatte, God’s Little Soldier zu schreiben, weil der Terrorismus ein heißes Thema sei und ob ich darauf spekulierte, daraus Profit zu schlagen. Ach wäre ich nur so pragmatisch und instinktsicher, dann wäre ich vielleicht ein erfolgreicher, Millionen einheimsender Schriftsteller geworden. Im Übrigen geht es in GLS bestimmt nicht um Terrorismus, wenngleich einige Kritiker darüber enttäuscht waren, weil sie es vorgezogen hätten, es ginge darum. *In GLS geht es um Extremismus.*
>
> (Nagarkar et. al 2009: 36–37. Hervorgehoben von RD)

Das Phänomen Fanatismus ‚jedweder Couleur‘ hätte ihn schon lange interessiert und „jene, die meinen, ihren Gott (bzw. eine Ideologie) verteidigen zu müssen und in seinem Namen bzw. dem irgendwelcher Prinzipien oder gemäß irgendeiner unheilvollen Vorstellung von einer Herrenrasse morden, Chaos

verbreiten, Massenvernichtungen und Genozide anrichten." (Nagarkar et. al 2009: 36–37)

Und natürlich hätte ihn der indische Unabhängigkeitskampf, der unvergleichlich war, weil er auf Mahatma Gandhis Philosophie der Gewaltlosigkeit aufbaute, mit inspiriert, den Roman zu schreiben. Aber gleichzeitig hatte er über die Dialektik von Gewaltlosigkeit und Freiheit nachzudenken und sich kritisch mit dem Paradoxon auseinanderzusetzen, dass eine auf der Basis dieser Philosophie frei gewordene Bevölkerung sich in Gewalttaten stürzen ließ, sobald das Ziel der Unabhängigkeit erlangt war:

> Es ist eine nackte Wirklichkeit. Man braucht denjenigen wohl kaum beim Namen zu nennen, der zu einem solchen Idealismus, zu so viel Rückgrat und zu einer derartigen Stärke unter den Anführern der Freiheitsbewegung und den einfachen Leuten gleichermaßen inspirierte. . .. Doch als das Land gerade die Freiheit errungen hatte und dabei war, selbst seine Zukunft zu gestalten, seinen Geschicken und dem Schicksal die eigene Richtung zu geben, stürzten wir uns in eine derartige Gewaltorgie, dass das daraus resultierende Auseinanderbrechen des Subkontingents in Indien und Pakistan wohl als die blutigste Teilung in die Geschichte der Menschheit eingegangen ist. . . Hat dieses zerbrechliche, alte Männlein, das bisweilen zur Läuterung des nationalen Gewissens drei bis vier Wochen lang fasten konnte, uns so geblendet, dass wir tatsächlich glaubten das Zeug dazu zu haben, uns der Ungerechtigkeit, der blanken Gewalt und allgegenwärtiger Staatsgewalt allein mit *Ahimsa*, dem Ideal der Gewaltlosigkeit, entgegenzusetzen?
>
> (Nagarkar et. al 2009: 37)

Der unmittelbare Auslöser für den Roman war allerdings die *Fatwa* gegen Salman Rushdie.

Ganz am Anfang des Romans erklärt Zubeida Khaala, Zias Tante, ihm, was mit der Welt los war. Es ist ihr klar, dass der kulturelle Einfluss des Westens in allen Bereichen des urbanen Lebens in Indien sichtbar war und dass dies zu einer Verderbung des Islams geführt hätte. Und sie identifiziert den Vater Zias als den Satan. Es sei die Aufgabe Zias, meint sie, ein *vali* zu werden. Später erinnert sich Zia an ihre Worte: „[. . .] ein *vali*, ein Heiliger, der unerhörte Wunder bewirken konnte: die Kranken heilen, den Blinden Licht bringen und Rede den Stummen [. . .], dass es Zia vorbestimmt sei, die Abtrünnigen zum Islam zurückzuführen." (Nagarkar 2006a: 26–27)

Zias Werdegang als *vali* stellt eine höchst komplexe Entwicklung dar:

> God's Little Soldier falls into three distinct parts, which take their titles from the protagonist's names in the three phases of his life. Denoting 'light' in Arabic, Latin and Sanskrit, the names/titles 'Zia', 'Lucens' and 'Tejas' indicate a trajectory from Islam through Christianity to Hinduism, which takes Zia from Bombay to Cambridge and back again. The novel subsequently re-introduces him

> as Brother Lucens in the Trappist Monastery at Terraferra near Sweet Waters, California, and finally links him up with the guru Shakta Muni's Ashram in Delhi where he becomes Tejas and begins to operate globally as an arms dealer.
> (Reinfandt 2013: 99)

Parallel dazu ist ein anderer Werdegang zu sehen, der seines Bruders, Amanat, der an seinem Buch über *Kabir* arbeitet und schrittweise seine Kapitel an Zia schickt, die dieser ungern liest, aber die innere Umwälzung, die diese verursachen, kann Zia nicht in Ruhe lassen. Nicht nur ist Amanat dafür verantwortlich, Zias Versuch zu vereiteln, Rushdie zu erschießen, sondern Zia den Spiegel vorzuhalten, in dem dieser der Absurdität seines *vali*-tums selbst Zeuge werden muss: „Was nutzen all Deine philanthropischen Aktivitäten, wenn Du sie damit finanzierst, dass Du mit dem Tod Geschäfte machst?", schreibt Amanat.

> Du behauptest pro life zu sein – tatsächlich ziehst Du nur eine Spur der Verwüstung hinter Dir her. Niemand kann aus seiner Haut. Du magst Deine Religion oder den sonstigen -Ismus, dem Du früher anhingst, gewechselt haben, aber Du bleibst Deiner Natur treu. Arthur Koestler, John Dos Pasos und die anderen aus der „Gott-der-keiner-war"-Brigade, ganz zu schweigen von Mussolini, waren Marxisten und KP-Mitglieder, die zu den fanatischsten Konservativen mutierten. Auch Du bist, wie sie, abtrünnig geworden und bist dabei, wie sie, Deiner Religion treu geblieben: der Religion des Extremismus.
> (Nagarkar 2006a: 651)

Nagarkar verfaßte etwa zwanzig Seiten, die den englischen Text eingefügt wurden – in der deutschen Version nicht vorhanden – und die einige „Lücken" in der ersten Fassung ergänzen und erläutern sollten, welche Charaktere, Menschen und Ereignisse, Zia beeinflussen und zu den verschiedenen Wenden in seiner Weltanschauung beitragen, dass sich der Blick Zias/Lucens/Tejas' immer tiefer nach Innen wendet. Dass er immer noch von der Aufgabe Zubeida Khaalas, dass er ein *vali* zu sein hat, überzeugt bleibt, sich quält, weil sie noch nicht erfüllt ist, zeigen seine großen Projekte zur Säuberung der amerikanischen Gesellschaft. (Reinfandt 2013: 101)

Der Kreis schließt sich gegen Ende des Romans, indem die Gespräche zwischen Zia/Tejas und seinem Protegé – und seinem ‚Blutsbruder' – Nawaz Irfan über die Notwendigkeit, Nuklearwaffen in ihr Geschäft einzuschließen, und Amanats Briefe an Zia sich überschneiden: „‚Sag mir, dass es nicht stimmt! Sag mir, dass Du die Engel nicht mit Erlösen aus Waffenverkäufen finanzierst', schreibt Amanat in einer E-Mail an Zia." (Nagarkar 2006a: 647)

Die radikale Transformation in Zias Einstellung zum Leben kommt stark zum Ausdruck, wenn er versucht, Nawaz von seiner Besessenheit mit der Bombe abzubringen und ihn dazu zu bewegen, dass auch dieser beginnt,

seine Rolle in Afghanistan anders zu verstehen: „Wäre es denn nicht möglich, dass das die Aufgabe ist, die Allah dir zugedacht hat? [. . .] Die verfeindeten Stämme zu einen und dem Land wirklich Frieden zu bringen?“ (Nagarkar 2006a: 663)

Der Prozess des ‚Zia-werdens von Zia‘ als ein wahrer *vali* hat zwar angefangen, kommt aber in Kürze zu Ende, denn Nawaz ersticht ihn mit demselben Krummschwert aus dem 16. Jh., das einst Sher Khan gehört hatte und das Zia Nawaz geschenkt hatte: „Es war seltsam, aber das Letzte, woran er sich erinnerte, war etwas, das Amanats Kabir gegen Ende des Buches gesagt hatte, „**Es gibt nur eine einzige Gottheit, und sie heißt das Leben. Sie ist die einzige, die Verehrung verdient. Alles andere ist ohne Belang.**“ (Nagarkar 2006a: 679. Hervorgehoben von RD)

Indem Zia-Lucens-Tejas am Ende verschwindet, bleibt die Möglichkeit des ‚Zia- werdens von Zia‘ noch in Erinnerung als eine noch unerfüllte Aufgabe.

Wie läßt sich in diesem Zusammenhang mit der ewigen Wiederkehr der Gewalt der binäre Widerspruch ‚schwach-stark‘ dekonstruieren? Kann das alte menschliche Subjekt wahrhaft so sterben, dass ein völlig neues Subjekt geboren wird? Wie ist die Idee einer extremen Schwäche, der Gewaltlosigkeit, der Subjektwerdung, der Menschwerdung, eines anderen Humanismus, der den Anderen rettet, indem er sich selbst rettet, zu interpretieren?

In dem Nachwort zu *The Arsonist* erklärt Nagarkar, wie aus den 16 Seiten von Amanats Kabir-Buch in GKK sein eigenes Kabir-Buch entstanden ist und reflektiert dabei über die Gründe, warum er sich auf diesen Mystiker aus dem 15. Jahrhundert beruft: „So what had happened? How come sixteen pages became three hundred? Was it loathing for the way the world had changed? All of a sudden country after country was returning to fascism. [. . .] Pure hate and hyper-nationality were fast becoming the common currency across the world, including my own country. **Is that why I invoked Kabir? Maybe.**“ (Nagarkar 2019: 303–304. Hervorgehoben von RD)

Nagarkar macht jedoch gleichzeitig auf die Bedeutung und die Notwendigkeit einer phronetischen Rezeption von Kabir aufmerksam: „We may sing Kabir, but when will we start living Kabir, that is, living by his tenets? When will we raise our voices against the deadly discrimination and hatred for the ‘other’ that is rampant across the world? [. . .] Can saints really change human nature?“ (Nagarkar 2019: 304) Das, was die Transformation in Zias Einstellung zum Leben hervorgebracht hat, ist nicht die Person eines Heiligen, sondern die Wirkung der fiktionalen Biographie eines solchen, die Amanat verfasst hat.

„Fiktion ist eine Lüge, die die Wahrheit rettet“, sagte Carlos Fuentes in seiner Berliner Rede von 2005, indem er Bezug nimmt auf Dostojewskis Interpretation von Cervantes’ Don Quixote:

> In Don Quixote, so schrieb Dostojewski, wird die Wahrheit durch eine Lüge gerettet. Mit Cervantes begründet der Roman sein Geburtsrecht durch eine Lüge, die das Fundament der Wahrheit ist. Denn durch das Medium der Fiktion stellt der Romancier die Vernunft auf die Probe. Die Fiktion erfindet, was der Welt fehlt, was die Welt vergessen hat, was sie zu erlangen hofft und vielleicht nie erreichen kann. [. . .] Indem der Roman, von den Zeiten von Cervantes an bis zu unserer, Autorschaft wie Leserschaft vervielfacht, wird er ein demokratisches Medium, ein Raum der Wahlfreiheit, der alternativen Deutungen des Selbst, der Welt und der Beziehung zwischen dem eigenen Ich und anderen, zwischen dir und mir, zwischen wir und sie. Religion ist dogmatisch. Politik ist ideologisch. Vernunft muß logisch sein. Aber Literatur hat das Vorrecht, doppelsinnig zu sein. Die Zweifelhaftigkeit in einem Roman, die Ungewißheit über Autorschaft (und damit Autorität) und die Zulässigkeit vieler Erklärungen, ist vielleicht eine Methode, uns zu sagen, dass es mit der Welt ebenso bestellt ist. Wirklichkeit ist nicht fixiert, sie ist veränderlich. Wir können uns der Wirklichkeit nur annähern, wenn wir nicht vorgeben, sie ein für allemal zu definieren.
> (Fuentes 2005)

Wie ist ein fester Blickwinkel, eine feste Perspektive, die auf einem festen Unterschied zwischen dem Religiösen und dem Profanen, dem Eigenen und dem Fremden zu ändern? Die schwache Stimme des schwachen Bruders Amanat, die durch die Lektüre seines Kabir Romans, The Arsonist, lautbar wird, hat die Stärke, die Kraft, dass Zia/Lucens ein ‚echter Kontemplativer' wird, wie der ehrwürdige Vater Augustine – freilich in einer anderen Situation – bemerkt, wenn er den geistigen Wandlungen in Zia Zeuge wird. (Nagarkar 2006a: 479) Das Ich und seine Selbstsucht werden sich im Sinne Ernst Machs als ‚unrettbar' erweisen. Gewaltlosigkeit und Frieden werden nicht mehr als Ziele formuliert, die erreicht werden müssen, sondern, indem die konditionierte Zeitlichkeit, die ein unentbehrlicher Aspekt des alten Blickwinkels war, von alleine zerfällt und das, was bleibt, ist eine räumlich-ontologische Ewigkeit. Die Höhle Platons wird zu einem Schauplatz, wo die Tragödie – oder das entropische Trauerspiel der Moderne – sich selbst entlarvend abspielt. Der Aufstieg des einen frei gewordenen Gefangenen, die Andersheit seiner Erfahrung der Wärme und des Lichtes, seine Rückkehr in die Höhle, um diese mit den anderen zu teilen, geben Einsicht in die komplexe Beziehung von Wahrheit und Lüge, wobei der Zeuge dieses Spieles zugleich mit einer dringenden Notwendigkeit eines anderen Handelns konfrontiert wird. Zias Tod ist vergleichbar mit der Ermordung des entfesselten, frei gewordenen und zurückgekehrten Gefangenen, denn Nawaz, wie die anderen Gefangenen in dem Höhlengleichnis, kann den nun fremd gewordenen Zia nicht akzeptieren.

Liest man Nagarkars Werk, insbesondere GKK, im postkolonialen Zusammenhang, so fragt man sich, was die De-kolonisierung des ‚indischen' Geistes eigentlich bedeutet. Es geht freilich nicht alleine um den dekadenten

westlichen Lebensstil, der Zubeida Khaala ein Dorn im Auge ist, sondern im philosophisch-methodologischen Sinne eine Übernahme der wissenschaftlichen Weltanschauung im Grunde positivistischer Prägung, die erkenntnistheoretisch auf einer strengen Trennung zwischen Subjekt und Objekt beruht. Ein Ausgang aus dieser Situation wird gesucht in der Rückkehr zur insitutionalisierten Religion und zur Rehabilitierung der religiösen Identität als Bestätigung des eigentlich „Eigenen". Dass eine starke und mächtige Institution der Religion paradoxerweise einen progressiven Verlust von Religiosität bzw. Spiritualität, der Ästhetizität und Kreativität bedeutet, diese Dialektik der Religiösität wird heute immer offensichtlicher und drückt sich in gewalttätigem Handeln in verschiedenen Bereichen des Lebens aus. Dieser Vorgang übersieht die Notwendigkeit einer kritischen und aufrichtigen Introspektion der überlieferten erkenntnistheoretischen Grundsätze, auf denen das Selbstverständnis einer Religionswissenschaft aufgebaut ist, das zu einer Krise in den Kulturwissenschaften zu führen scheint, was notgedrungen an Husserls Kriseschrift *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* erinnert.

Ein Verweis darauf wäre hier vielleicht nicht fehl am Platze, wie Branko Klun in seinem Artikel über die Idee des ‚schwachen' Gottes in Vattimos Philosophie versucht, Heideggers „Ontologisierung der Hermeneutik" so zu verstehen, dass „das menschliche Dasein der Vollzug seiner selbst (ist) – als Hermeneutik der Faktizität, als frei entwerfendes Verstehen (Auslegung) innerhalb der faktisch überlieferten Möglichkeiten". Somit wird „das Sein des Menschen zu einer einzigen Hermeneutik seiner Selbst." (Klun 2007: 168) Damit ergreife er Partei für eine hermeneutische Pluralität der Interpretationen, wohingegen das metaphysische Denken mit seinem absoluten Begründungsanspruch als ‚fundamentalistisch' und ‚totalitär' abgelehnt werde, weil seine absolute Wahrheit keine andere Interpretation dulde. (Klun 2007: 168)

Kehren wir kurz zurück zu Nagarkars am Anfang erwähnten Erkundungsversuch der emanzipatorischen Möglichkeiten im Bereich der indischen Mystik und der ausgezeichneten Rezeption von GKK im deutschsprachigen Kulturraum, so ist es hier angebracht, zu sehen, wie die Rezeption Kabirs aus der jüngsten Vergangenheit in Deutschland aussieht. Lothar Lutze schreibt Folgendes in der Vorbemerkung zu seiner Übersetzung einiger Verse Kabirs: „Was die Menschen im Norden Indiens mit dem Namen Kabir verbinden und was sie unter diesem Namen zu sagen haben, gehört zu den bleibenden Eindrücken meiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit indischem Denken und Fühlen. Immer wieder durfte ich erleben, wie Personen unterschiedlicher Herkunft – ob Frauen oder Männer, ob Muslime oder Sikhs, ob hoch- und niederkastige Hindus oder Kastenlose – sich bei der bloßen Nennung dieses Namens angesprochen und betroffen fühlten und Kabirs Verse aus dem Gedächtnis zu zitieren begannen. Gerade in jüngster Zeit, in einer

politischen und gesellschaftlichen Situation, die – nicht nur in Indien – durch Fundamentalismen und Extremismen aller Art verzerrt ist, wirkt das Wissen um diese Gemeinsamkeit immer von neuem als Hoffnung machendes Korrektiv.“ (Lutze 2016: 13)

Und in dem Nachwort mit dem Titel „Kabir: Der Mystiker als Integrationsfigur“, vergleicht Lutze den „Nordinder“ Kabir des 15. mit dem „Schlesier“ Angelus Silesius des 17. Jahrhunderts (Lutze 2016: 64) – nicht allein auf Grund der formalen Ähnlichkeiten in ihren Versen, sondern auch auf Grund des Aktes des Aufgebens des falschen Selbst, der die beiden miteinander verbindet, wobei bei Kabir „Kabir Kabir wird“, und bei Silesius „Gott Gott wird“. (Lutze 2016: 53/67) Lutze schließt seine Reflektionen mit der folgenden offenen Frage, die sich mit der vorhin zitierten Frage Nagarkars an sich selbst (“Is that why I invoked Kabir? Maybe.”) im Einklang zu sein scheint: „Da muss, fern von jeder Gleichmacherei, die Frage erlaubt sein, ob es in der Mystik vielleicht gewisse zeit- und kulturübergreifende Grundeinstellungen und Artikulationsmöglichkeiten gibt, mystisch-literarische Universalien, aus denen sich Gemeinsamkeiten erklären lassen, die sonst unerklärlich sind.“ (Lutze 2016: 68)

Bibliographie

Fuentes, Carlos (2005): Zum Lob des Romans. Literaturfestival.com, https://www.literaturfestival.com/medien/texte/eroeffnungsreden/fuentes-dt (letzter Zugriff: 15. Oktober 2021)

Klun, Branko (2007): Der schwache Gott. Zu Vattimos hermeneutischer Reduktion des Christentums, in: Zeitschrift für kathologische Theologie 129, H. 2, S. 167–182

Lutze, Lothar (2016): Vorwort, in: ders. (Hrsg.): Ich habe mein Haus verbrannt. Kabir. Berlin: Lotos Werkstatt

Nagarkar, Kiran (2006a): Gottes Kleiner Krieger. Übers. v. Giovanni u. Ditte Bandini. München: A1 (Originalausg.: God’s Little Soldier. New Delhi: Harper Collins 2006)

Nagarkar, Kiran (2006b): Krishnas Schatten. Übers. v. Giovanni u. Ditte Bandini. München: A1. (Originalausg.: Cuckold. New Delhi: Harper Collins 1998)

Nagarkar, Kiran (2009): Clueless – Ahnungslos, in: ders. / Christoph Peters: Die Traumbilder des Schreibens. Tübinger Poetik Dozentur 2008. Hrsg. v. Dorothee Kimmich / Philipp Ostrowicz. Künzelsau: Swiridorff, S. 7–50

Nagarkar, Kiran (2019): The Arsonist. New Delhi: Juggernaut

Reinfandt, Christoph (2013): Margins of Modernity: Globalization, Fundamentalism(s) and Terrorism in Kiran Nagarkar’s God’s Little Soldier, in: Globale Kulturen – Kulturen der Globalisierung. Hrsg. v. Christina Größling-Anold / Philipp Marquardt / Sebastian Wogenstein. Baden-Baden: Nomos, S. 95–110

Ethik und negative Ästhetik der Gewalt. Sexueller Missbrauch in Thomas Jonigks *Täter* (1999)

Mandy Dröscher-Teille (Hannover)

Abstract: Der Beitrag untersucht die literarische Darstellung sexuellen Missbrauchs in Thomas Jonigks Theaterstück *Täter* (1999). Es wird aufgezeigt, dass das Stück von einer negativen Ästhetik geprägt ist, die die Gewalt in einer artifiziellen Kunstsprache produktiv macht. Der Text wendet Sprachgewalt an, um gesellschaftliche Gewalt zu reflektieren. An die Stelle einer direkten Gewaltkritik tritt die Gewalt des Textes. Diese kann als ethisch verstanden werden, da das Stück jenseits der ihm eindeutig eingeschriebenen Verurteilung sexuellen Missbrauchs lediglich indirekt belehrt und stattdessen die Handlungen der Täter in ihrer Falschheit nachvollzieht. Es bleibt den Rezipierenden überlassen, die zentrale Frage der (Kantischen) Ethik: Was soll ich tun? vor diesem Hintergrund neu zu beantworten und aus der ausschließlich negativen Welt des Stücks ethische Handlungen abzuleiten.

Keywords: Sexuelle Gewalt, Missbrauch, Ethik, Negativität/negative Ästhetik, Täter

Die Auseinandersetzung mit sexuellem Missbrauch in Literatur und Kunst ist mit einer besonderen *ethischen* Verantwortung konfrontiert. Auch wenn sexualisierte Gewalt – als übergeordnete Kategorie – gesellschaftlich ein strukturelles und systemisch bedingtes Problem ist, tangieren literarische Texte, die sich damit auseinandersetzen, die persönliche Integrität und intimsten Verwundungen der Opfer. Mag die Darstellung von Vergewaltigung in der Literatur inzwischen ein gut untersuchtes (vgl. z. B. Dane 2005), wenngleich nach wie vor randständiges Sujet sein, so wird sexueller Missbrauch bei Kindern in der Literatur wie der literaturwissenschaftlichen Forschung selten eingehender besprochen und ist eher Gegenstand der Soziologie, Psychologie, Rechtswissenschaft. Dies kann damit zusammenhängen, dass eine Be- und Verarbeitung des Themas unter den Bedingungen der Literatur bzw. literarisch-ästhetischer Parameter dem Verdacht ausgesetzt ist, der gravierenden realen Gewalt nicht gerecht zu werden. Gleichzeitig besteht die Möglichkeit, dass die mit dem Thema einhergehende Verantwortung die Literatur in ihrer Gestaltungsfreiheit einschränkt. Literarische Texte bewegen sich an einer Grenze zwischen Ethik und Ästhetik, wenn sie sexuellen Missbrauch an Kindern thematisieren: Wieviel Fiktion ist erlaubt, ohne den Bezug zu den textexternen Opfern zu verlieren (ethische Perspektive), und wieviel Poetik bzw. Formwille ist notwendig, um zwischen Literatur und Leben trennen zu

können (ästhetische Perspektive)? Wann wird das Schreiben über Missbrauch selbst zum Missbrauch, oder: missbraucht Sprache und wird damit selbst zur Täterin?

Das 1999 uraufgeführte Theaterstück *Täter* von Thomas Jonigk verhandelt sexuellen Missbrauch nicht innerhalb eines authentischen Settings, sondern im Kontext einer artifiziellen Künstlichkeit (vgl. Schößler 2004: 252–271; Haas 2006: 237; Bähr 2012: 128). Im Mittelpunkt stehen drei Familienstrukturen, deren wechselseitige Vernetzung ein Täterpanorama sichtbar werden lässt:

> Petra wird seit Jahren von ihrem Vater Erwin mißhandelt, und ihre Mutter Karin sieht dabei weg. Magda vergewaltigt ihren Sohn Paul, doch niemand hört seine Hilfeschreie. Das Schicksal, das die beiden Kinder teilen, führt sie zusammen, und gemeinsam versuchen sie mehr oder weniger erfolgreich, den Mißbrauch durch ihre Eltern zu stoppen.
>
> (o. V. 2007)

Der Text – so lautet die These dieses Beitrages – ist geprägt von einer *negativen Ästhetik*, die in ethischer Hinsicht darauf zielt, das gesellschaftlich Negative zu erfassen, dies aber unter besonderer Berücksichtigung ästhetischer Mittel und Formgebung tut. An die Stelle einer direkten Gewaltkritik tritt die Gewalt des Textes. Diese kann als ethisch verstanden werden, da das Stück jenseits der ihm eindeutig eingeschriebenen Verurteilung sexuellen Missbrauchs lediglich indirekt belehrt und stattdessen die Handlungen der Täter in ihrer Falschheit nachvollzieht. Es bleibt den Rezipierenden überlassen, die zentrale Frage der (Kantischen) Ethik: Was soll ich tun? vor diesem Hintergrund neu zu beantworten und aus der ausschließlich negativen Welt des Stücks ethische Handlungen abzuleiten.

Erkennbar ist sowohl eine ethische (1) als auch eine ästhetische (2) Perspektive auf das Thema sexueller Missbrauch: (1) Wenn Jonigk in seinem Stück die Gewalt mehrfach konkret als sexuellen Missbrauch näher bestimmt, so nimmt er explizit Bezug auf den gesellschaftspolitischen Diskurs zu sexuellem Missbrauch Ende der 1990er Jahre. Und auch, dass der Autor sich auf das Sachbuch *Wer sind die Täter? Die andere Seite des Kindesmissbrauchs* von Karin Jäckel bezieht, verweist auf einen gesellschaftskritischen Anspruch, mit dem Stück für das Thema des sexuellen Missbrauchs zu sensibilisieren. Indem Jonigk ganze Passagen von Täter- und Opferberichten nahezu eins zu eins übernimmt (vgl.: „Das ist unser Geheimnis. Wenn du es Mama sagst, passiert etwas ganz Schlimmes!“, Jonigk 2008: 143;[1] Jäckel 1994: 27 f.),

1 Im Folgenden mit der Sigle „T“ und der Seitenzahl in Klammern im Fließtext nachgewiesen.

kommt der Text sowohl den Tätern als auch den Opfern auf einer emotionalen Ebene nah. Gebrochen ist diese Nähe wiederum durch Berichte und Informationen aus den Medien, die allerdings durch die Täter vermittelt und damit der Kritik ausgesetzt sind. Klischees (vgl.: „Schließlich schadet Missbrauch ohne Penis nicht. Die wahren Täter sind die Väter“, T 154) und sprachliche Verharmlosungen werden dabei ebenso offengelegt wie Verleugnungs- und Verdrängungsmechanismen. (2) Die gesellschaftskritische Ausrichtung des Textes wird durch die omnipräsente negativ-ästhetische Gestaltung verstärkt. Das Stück *Täter* gibt den Missbrauch nicht einfach wieder, ist kein Abbild und rekonstruiert nicht *einen* spezifischen Fall. Es nähert sich nicht im eigentlichen Sinne den authentischen Gewalttaten an, sondern der Negativität des Missbrauchs selbst. Dementsprechend ist die sexualisierte Gewalt bei Jonigk nicht nur das Hauptthema, sondern durchdringt die Figurenkonstruktion, das Beziehungsgeflecht der Figuren und ihre Sprache vollständig. Durch seine flächig entfaltete Sprachgewalt erinnert Jonigks Text an Elfriede Jelineks Textflächen. Unterschiede zwischen beiden Dramatiker*innen liegen vor allem in der Darstellung und Gestaltung der Opfer-Figuren: Während Paul und Petra in *Täter* in Geschwisterlichkeit und der kindlichen Geste des An-den-Händen-Fassens den Traum von einem anderen Leben entwickeln, sind die Gewaltopfer bei Jelinek schablonenhaft-künstlich und ohne Entwicklungsmöglichkeiten dargestellt.

Auch Jonigks „Kreativität“ scheint „aus dem Negativen“ (Jelinek 2006: 23) zu kommen. Und wenn Jelinek in ihren Texten die „Zustände in ihrer Negativität“ schildert, um „durch Übertreibung dieser Negativität spontane Emotionen zu wecken, in dem Sinne, daß man erkennt: es ist so schrecklich, das muß man ändern, denn so roh darf es nicht weitergehen“ (zit. n. Sauter 1981: 115), beschreibt dies auch Jonigks poetologisches Vorgehen. So heißt es in einem der poetologischen Zwischenspiele: „Noch deutlicher kann ich es beim besten Willen nicht machen.“ (T 160) Beide Dramatiker*innen thematisieren Gewalt auf eine Weise, die in „ethischer Hinsicht indiziert“ werden könnte, „in literaturwissenschaftlicher Hinsicht [aber] von wissenschaftlichem Erkenntniswert“ (Siebenpfeiffer 2013: 346) ist, weil sie die textexterne Gewalt neu perspektiviert: Der sexuelle Missbrauch fungiert als Dominante im Leben der Figuren, die alles Positive verdrängt. Durch eine sukzessive Steigerung der Gewalt, die Kulmination einer Vielzahl an Gewaltszenarien und -settings, entwickelt sich ein neues negatives Potenzial literarischer Gewalt, das bei den Lesenden bzw. Zusehenden eine sekundäre Traumatisierung zur Folge hat. Die Radikalisierung und Verstärkung des Negativen führt zu einer uneingeschränkten Fokussierung auf das – mit Adorno (2014: 39) gesprochen – „Verhärtete und Entfremdete“. Sprachlich zeigt sich dies in (doppelten) Negationen: „Meine Kindheit, an die ich mich nicht erinnere, war vorbei.“

(T 156) Die Kindheit als etwas vermeintlich Positives erfährt eine zweifache Negierung, indem sie vorzeitig endet und zudem nicht erinnerbar ist.

Nach und nach outen sich alle Figuren – mit Ausnahme der drei Missbrauchsopfer Petra, Paul und Ina – (ungewollt) als Täter*innen, und der sexuelle Missbrauch wird in seiner Gewalttätigkeit in immer weiteren Variationen ausgeführt. Jonigk kritisiert die Gewalt nicht vornehmlich über die Handlung, sondern paradoxerweise, indem er sie in einer „grausamen Metaphorik" und einem „überzeichneten Zugriff" (Nioduschewski 2001: 78) potenziert und zu einem zentralen Bestandteil der Ästhetik des Textes macht: Alle möglichen Gewaltformen sexuellen Missbrauchs verbinden und überlagern sich, fallen in eins und treten damit absolute Präsenz einfordernd in den Vordergrund.

Dass Jonigks Stück zur ästhetischen Negativität tendiert, zeigt auch die folgende Aussage der Figur Frau Doktor mit Blick auf Paul: „[E]r soll das Leben nicht negativ sehen." (T 154) Offengelegt wird damit die poetologische Ausrichtung des Textes, der nicht nur die Negativität der Gewalt beschreibt, sondern ein Sehen favorisiert, welches ausschließlich auf Negativität zielt. Die Rezipierenden sollen das Leben negativ *sehen*, während dies von den Täterfiguren abgelehnt wird: „Ich bin nicht fürs Moderne. In den neuen Bühnenwerken geht es nur um Gewalt, Negativität und kranke Persönlichkeiten. Danke nein! Ich will das Schöne und Erhabene." (T 159) Dieser ironische Kommentar zum Theater-Diskurs kann zugleich als ironische Beschreibung der Figuren gelesen werden, die selbst als „kranke Persönlichkeiten" auftreten. Während sich die Gewalt in Jonigks Stück Bahn bricht, plädieren sie für eine Verdrängung derselben durch das Schöne. Doch die Negativität als literarisches Mittel der Kritik und des Widerstands wird gerade dadurch verstärkt, dass sie von der Figur Karl explizit genannt und damit als Feind- und Schreckensvorstellung der Täter aufgerufen wird.

1 Die „Elemente der Welt" und ihre „schaurige Zusammensetzung" (Bachmann 1995: 503) in der negativen Ästhetik

Jonigks Stück zeichnet eine grausame und höllenartige Welt, die – trotz der insbesondere bei Paul präsenten Vorstellung von „etwas Schöne[m] im Leben" „[f]rüher" (T 172) und der Idee eines „[t]raumhaft[en]" Neuanfangs (T 138) – von Gewalt absolut bestimmt wird (vgl. Nioduschewski 2001: 78). Jede Form von „Zukunft" kann deshalb vor allem für Petra stets nur eine bereits negierte sein, ist eine „Zukunft, die ich nie haben werde" (T 171). So ersetzt der Text die durchscheinende figurale Hoffnung einer kindlich unschuldigen Liebe (T

166) durch das „tragisch[ ] Groteske“ (Schößler 2004: 259) und die „Komik als Kehrseite des Schreckens“ (Roßmann 1993: 37):

> PETRA Ein Dildo.
> PAUL (gelangweilt) Ich auch.
> PETRA Ein Messer.
> PAUL (dito) Ich auch.
> PETRA Eine Weinflasche.
> PAUL (dito) Ich auch.
> PETRA Eine Essigflasche.
> PAUL (interessiert) Eine Flasche Olivenöl.
> PETRA (zustimmend) Kaltgepresst.
> [. . .]
> PAUL Eine Dose Haarspray.
> PETRA (im Folgenden trinkend) Eine Schuhbürste.
> PAUL Ein Nudelholz.
> PETRA Ein Stahlrohr.
> PAUL Ein Telefonhörer. (T 176–177)

Die Kumulation von für die Ausübung massiver Gewalt zweckentfremdeten alltäglichen Gegenständen übersteigert den Missbrauch derart, dass die Vorstellung von sexueller Gewalt bei den Rezipierenden bis ins Unerträgliche konkretisiert und damit auch jedes andere mögliche Thema verdrängt wird. Jonigks Umgang mit sexueller Gewalt ist abstrakt, insofern eine Vielzahl unterschiedlicher Taten im Dialog der Figuren verbunden werden, ohne dass eine davon genauer ausgeführt würde – er ist aber auch konkret, insofern die Gewalt überdeutlich sichtbar wird.

Dass Inas Mutter als Ärztin selbst Täterin ist und Karl als Anwalt der Eltern auftritt, lässt den Eindruck entstehen, alle gesellschaftlichen Bereiche seien mit Tätern besetzt. Die Kombinationsmöglichkeiten von Täterfiguren (Anwalt, Ärztin, Nachbar*in) und Taten (Inzest, Vergewaltigung, Missbrauch, Demütigung, psychische Abhängigkeit und Machtmissbrauch, Kinderhandel), auch variierend in Bezug auf das Alter der Opfer, die zwischen Ungeborenem, Säugling, Kleinkind, Kind/Jugendliche*r und jungen Erwachsenen wechseln, führen in ihrer Überlagerung zu einer ständigen Potenzierung der literarischen Gewalt des Textes. In einer solchen Welt der Negativität sind auch Institutionen wie die der Psychiatrie lediglich dazu da, die Mechanismen der Macht aufrecht zu erhalten. So wird Ina entlassen, ohne dass die Gewalt ihrer Mutter aufgedeckt oder für die Zukunft verhindert würde: „Sie ist nicht mehr tobsüchtig. Sie ist jetzt autistisch. Ina, die immer aggressiv war, sitzt lieb auf der Veranda und wartet auf eine Gesellschaft, in die sie eingeführt werden wird. So ist sie mir viel lieber als früher!“ (T 206) Die Psychiatrie hat zugunsten der Frau Doktor gearbeitet und Ina gefügig gemacht. Die Diagnose Autismus scheint beliebig und verdeckt den eigentlichen Grund für Inas Verfassung.

Die Welt der Täter ist die ganze Welt der Opfer, deren Gefühl von Verzweiflung und Aussichtslosigkeit sich im negativen Setting des Textes spiegelt. So konstatiert Petra: „Es gibt sonst nichts." (T 181) Und Paul antwortet auf Petras Frage: „Wird das einmal anders sein?": „Bis jetzt hat es in meinem Leben nichts anderes gegeben." (T 182) Die auffallend häufige Verwendung des Wortes ‚nichts' stellt eine Parallele her zwischen der negativen Ästhetik des Textes, in dem es kaum anderes als Gewalt und Missbrauch gibt, und dem Gefühl der Opfer sexuellen Missbrauchs, von Gewalt vollständig umgeben zu sein.

2 Kunstsprache – Sprachgewalt

Im Text entlarven sich die Täter durch ihre eigene sexualisierte Sprache selbst. Wenn Magda offensiv ankündigt: „Ich denke, ich werde jetzt mit ihm [Erwin] über den Bereich des sexuellen Missbrauchs sprechen" (T 144), so wird der Missbrauch ganz konkret – als zentrales Thema des Textes wie auch als Gewalttat auf der Handlungsebene – benannt und aufgedeckt. Gleichzeitig drückt sich darin die (Definitions-)Macht der Täter aus, die eben nicht nur die Taten vollziehen, sondern auch den Diskurs prägen, argumentativ, sprachlich und kommunikativ im Austausch mit ‚Nachbar*innen' bestimmen, was Missbrauch sei. Dass die Täter eine beschönigende Sprache nutzen, um die Gewalt des Missbrauchs zu überdecken, wird in den rhetorischen Fragen Erwins deutlich:

ERWIN Ich frage: Wenn ich mit meinem Kind schmuse. Ist das auch Missbrauch?
KARIN U. MAGDA (aus tiefer Überzeugung) Nein!
ERWIN Wenn ich mein Kind liebkose. Ist das auch Missbrauch?
KARIN U. MAGDA Nein!
ERWIN Wenn ich meinem Kind mittels eines warmen und herzlichen Körperkontakts eine beglückende Erfahrung verschaffe. Ist das auch Missbrauch?
KARIN U. MAGDA Nein!
ERWIN Wenn ich mein Kind küsse. Ist das Missbrauch?
KARIN U. MAGDA Nein!
ERWIN Es schlage?
KARIN U. MAGDA Nein!
ERWIN Einen Finger einführe?
KARIN U. MAGDA Nein!
ERWIN Es vollspritze?
KARIN U. MAGDA Nein!
ERWIN Es ficke?
KARIN U. MAGDA Nein! (T 144)

Die massive, eindeutige Gewalt der letzten Sätze entlarvt den Euphemismus der ersten Sätze als ebenso gewaltbesetzt. Die Frage, ob ‚schmusen', ‚küssen' und ‚liebkosen' missbräuchliche Handlungen sind, erzeugt zunächst eine Irritation bei den Rezipierenden, weil sie im Kontext dieses Textes eindeutig mit Ja zu beantworten ist, gleichwohl den sexuellen Missbrauch aber zunächst verschleiert, da diese Handlungen in anderen Kontexten nicht zwangsläufig Missbrauch bedeuten. Durch die zunehmend verkürzten Sätze verstärkt sich die Sprachgewalt, die sich nicht nur in Worten wie ‚ficken' und ‚vollspritzen' zeigt, sondern auch durch die Tatsache, dass die Antwort konsequent Nein lautet, die Gewalt also geleugnet wird.

Die Tätersprache der Figuren richtet sich jedoch gerade dadurch, dass diese ihr Gewaltpotenzial voll ausschöpfen, gegen die Täter. Karins provokative Frage: „[W]arum soll ich ein Blatt vor den Mund nehmen" (T 180), zeugt nicht nur von ihrer (Sprach-)Macht, sich im Ausdruck und in der Wahl der Worte nicht beschränken zu müssen, sondern kann auch als ungewollte Selbstentlarvung gedeutet werden. Denn es ist das poetologische Prinzip des Textes, kein ‚Blatt vor den Mund' zu nehmen. Während Karin ihre Täterfantasien, aber auch ihre Gefühle von Wut, Neid und Missgunst gegen ihre eigene Tochter, für sich legitimiert, indem sie ihr vermeintliches Recht betont, diese konkret und direkt auszusprechen, tritt die Gewalttätigkeit der Figur offen zu Tage. Sie liegt vor allem in der emotionalen Kälte und der sprachlichen Abwertung ihrer Tochter, die sie als „intrigant und verlogen" (T 180) bezeichnet. So sprechen die Figuren nicht nur alles aus, sondern wie durch ein Megafon über ihre eigene Täterschaft. Und auch die Reflexion resp. Beobachtung Petras, dass sich die Sprache gegen sie als Opfer wendet und sie sich beständig selbst „schuldig" (T 175) spricht, beschreibt weniger die für Opfer der Gewalt ‚typische' Schuldübernahme als vielmehr die poetologische Strategie des Textes, die Täter sich selbst schuldig sprechen zu lassen. Die Worte „wenden sich" nicht nur gegen die Opfer, sondern auch gegen die Täter, und „[a]lles spricht gegen" (T 175) sie, wenn sie sprechen. Die Gewalt des Missbrauchs und die Sprachgewalt überlagern sich. Letztere zeigt sich nicht nur in einer überdeutlichen Verbalisierung gewaltbesetzter Handlungen, vermittelt durch eine vulgäre Wortwahl, sondern auch in den formvollendeten Sprachspielen der Täter, in Reimen, refrainartigen Wiederholungen und Doppeldeutigkeiten. Indem Jonigk seine Figuren die Gestaltung des Textes selbst kommentieren lässt, deckt er die sprachlichen Verschleierungsstrategien der Täter auf: „Sie [die Täter] begehen keine Formfehler, und der Inhalt lässt sie kalt. Die Sorglosigkeit ihrer Worte macht mich sprachlos." (T 176) Die artifizielle Form des Textes, der mit Sprache spielt und sie damit als Konstrukt ausweist, repräsentiert die Macht der Täter. Während diese Petra auf der Figurenebene ‚sprachlos' macht und einschüchtert, weil sich die Gewalt

der Taten als Sprachgewalt immer wieder wiederholt, kann die Sorglosigkeit der Täter als ästhetisch-poetologisches Mittel des Textes gedeutet werden, die Täter sprachlich zu überführen. Sie sprechen unaufhörlich, bestätigen sich im Sprechen und hören sich gerne selbst zu. Gerade dieses Verhalten aber bietet die Grundlage dafür, sie zu demontieren und die Gewalt in bzw. hinter ihrer Sprache zu erkennen. Zugleich sind die Sprachspiele konstitutiv für die ästhetische Konstruktion des Textes, der sich damit gegenüber der textexternen Welt autonom setzt bzw. sich von dieser abgrenzt.

Auf den ersten Blick begehen die Täter keine Formfehler: „FRAU DOKTOR [. . .] Ina hat zwar lange nicht mehr mit anderen verkehrt, aber ist das nicht ein Grund, erst recht und oft zu kommen!“ (T 207) Die Worte ‚kommen‘ und ‚verkehren‘ verweisen auf die verdeckte Gewalt, die zugleich als gewaltvolle Sprache weiterwirkt. Auf den zweiten Blick jedoch finden sich eine Reihe von vermeintlichen Versprechern der Täter, die aus der Form der Verharmlosung herausfallen, wenn etwa Gefühle „aus[ge]teil[t]“ (T 148) werden sollen, als wären es Schläge:

> MAGDA [. . .] Wenn ich ihn gebadet oder ihm die Windeln gewechselt habe zum Beispiel.
> FRAU DOKTOR Oder beim Ohrfeigen, Eincremen und Stillen! (T 152)

Die Gewalt schreibt sich in die vermeintlich harmlosen und liebevollen Handlungen ein und wird zunehmend dominant, das Negative okkupiert das nur scheinbar Positive, sodass die Tätersprache einerseits alle Bereiche besetzt, sich andererseits aber auch selbst entlarvt. Auch am Beispiel der Figur Karl zeigt sich, wie sich Gewalt und Gewaltkritik in Jonigks Stück verschränken. Die Rede über das Leiden der Opfer, die eher einer Informationsbroschüre gleicht, nicht zuletzt, weil sie konkrete Erkenntnisse der Psychologie und Rechtswissenschaft liefert, unterläuft die Intentionen der Täter:

> KARL Das Opfer. Es leidet nicht so sehr unter der ausbleibenden Bestrafung des Täters. Viel mehr leidet es darunter, dass es nichts von dem vergessen darf, was ihm angetan wurde. Es dauert zwei bis drei Jahre, bis ein Urteil gesprochen wird. Bis dahin darf es nichts vergessen. Es muss sich allen offenbaren. Es schämt sich. Es schämt sich vor allem bei der Frage, warum es sich nicht gewehrt hat. (T 200–201)

Die Figur Karl fungiert als informationsvermittelnde Instanz, die hier kurzzeitig aus der Tätersprache herausfällt und den „Gestus der Aufklärung markiert und parodiert“ (Bähr 2012: 129), indem sie für den Text eine gesellschaftskritische Funktion übernimmt. Doch noch während des Sprechens der Figur setzt sich die Täterperspektive zunehmend durch:

> KARL Was wurde exakt mit ihm gemacht bei jeder einzelnen der fünfhundertsechzehn, fünfhundertvierzehn, dreihundertsiebzig, fünfundneunzig verübten Missbrauchstaten.
>
> [. . .]
>
> KARL Sich widersprechen. Schlecht. Etwas anderes erinnern als der Täter. Sehr schlecht. [. . .] Die Rechtsprechung sagt: Im Zweifel für den Angeklagten. Im Zweifel für den Täter. (T 200)

Durch die ausgeschriebenen, als hoch markierten Zahlen wird einerseits das Ausmaß des Missbrauchs deutlich, der insbesondere im familiären Kontext nicht als singuläre Tat erfolgt, sondern sich immer wiederholt. Andererseits demonstriert Karl damit die Macht der Täter. Es überkreuzen sich eine überspitzte Kritik am Rechtssystem und die Täterperspektive der Figur Karl, der einschüchternd agiert, indem er seine Perspektive zum Maß der Dinge und die Opfer zu „Lügner[n]“ (T 200) erklärt. In nicht unproblematischer Weise setzt Jonigk Angeklagte und Täter gleich und spiegelt damit die Wahrnehmung der Opfer sexualisierter Gewalt, um auf mögliche blinde Flecken im Sexualstrafrecht hinzuweisen. Zugleich wird deutlich, dass die Aussagen Karls nicht die tatsächliche Beschaffenheit der Judikative darstellen, sondern verzerrt sind durch die Täterperspektive. So ist es letztlich die Hybris und Wunschvorstellung des Täters, der fordert, die Aussagen der Opfer an denen der Täter zu messen.

Poetologisch zu deuten ist auch die Aussage Karls: „Das wird alles künstlich aufgebauscht“ (T 201), die auf die Künstlichkeit der Sprache des Stückes referiert. Der darauffolgende Satz: „Presse und Medien geilen sich am Missbrauch auf!“ stellt eine Kritik an der Sensationslust der Medien dar, die gleichzeitig mit der Täterperspektive Karls eng verbunden ist. Hinter der Medienkritik verbirgt sich der Wunsch des Täters, seine Taten ungestört von der Öffentlichkeit weiter ausüben zu können.

3 Schluss

Jonigks Theaterstück *Täter* ist bestimmt durch das poetologisch-ästhetische Gestaltungsprinzip des Übereinanderlegens, der Kreuzung und Kumulation: So überlagern sich eine Vielzahl an Taten und Täterperspektiven auf der Ebene der Handlung. Auf der Metaebene des Diskurses verbinden sich zudem eine ethische und eine negativ-ästhetische Perspektive auf das Thema sexueller Missbrauch: Einerseits werden die Strategien der Täter aufgedeckt, gesellschaftliche Vorurteile hinterfragt, andererseits sind die textinternen Täter als

artifizielle Sprachflächen und Kunstfiguren konzipiert, die die Konstruktion des Textes poetologisch selbstreflexiv kommentieren. Gewalt ist letztlich die ästhetisch-poetologische Lösung, ein ästhetisches Mittel bzw. die Antwort auf die ethische Frage, wie textexterne Gewalt reflektiert und analysiert werden kann. Und so kann am Ende auch nur ein Akt der Gegengewalt durch Paul, Petra und Ina, die ‚Vergasung' der Täter-Eltern, die Realisierung dieses ‚wahnsinnigen' Traums, der als Rahmung des Stückes fungiert und leitmotivisch ein Gegengewicht zu den Tätern bildet, ein Ausweg für die Opfer sein: „PAUL Wie es weitergeht, weiß ich nicht. [. . .] Aber ich will, dass das wahr wird." (T 209)

Literatur

Adorno, Theodor W. (2014): Ästhetische Theorie [posth. 1970], in: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bdn. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno / Susan Buck-Morss / Klaus Schultz, Bd. 7. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Bachmann, Ingeborg (1995): Malina [1971], in: dies.: „Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe in 5 Bdn. Unter Leitung v. Robert Pichl hrsg. v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Bd. 3.1: Malina. Bearb. v. Dirk Göttsche unter Mitarb. v. Monika Albrecht. München [u.a.]: Piper

Bähr, Christine (2012): Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrhundertwende. Bielefeld: transcript

Dane, Gesa (2005): „Zeter und Mordio". Vergewaltigung in Literatur und Recht. Göttingen: Wallstein

Haas, Birgit (2006): Das Theater von Dea Loher. Brecht und (k)ein Ende. Bielefeld: Aisthesis

Jäckel, Karin (1994): Komm, mein liebes Rotkäppchen. . . Kindesmißbrauch – Wer sind die Täter? Berlin: Argon

Jelinek, Elfriede (2006) im Interview mit André Möller: „Ich bin die Liebesmüllabfuhr" [2004], in: stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Brigitte Landes. Berlin: Kulturstiftung des Bundes, S. 21–28

Jonigk, Thomas (2008): Täter [1999], in: ders.: Theater eins. Wien: Droschl, S. 135–209

Nioduschewski, Anja (2001): Das Unbehagen der Geschlechter, in: Stück-Werke. Neue deutschsprachige Dramatik. Arbeitsbuch. Hrsg. v. Christel Weiler / Harald Müller. Berlin: Theater der Zeit, S. 77–80

o. V. (2007): Jonigk, Thomas: Täter, in: Theatertexte (Webseite des Verbands Deutscher Bühnen- und Medienverlage e.V.), https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=hartmann_und_stauffacher&wid=2654&ebex3=3 (letzter Zugriff: 14. August 2022)

Roßmann, Andreas (1993): Die Wucht-Passion. Dea Lohers *Tätowierung* in Oberhausen, in: Theater heute 34, H. 3, S. 37

Sauter, Josef-Hermann (1981): Interview mit Elfriede Jelinek, in: ders.: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang, in: Weimarer Beiträge 27, H. 6, S. 109–117

Schößler, Franziska (2004): Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Narr

Siebenpfeiffer, Hania (2013): Literaturwissenschaft, in: Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. v. Christian Gudehus / Michaela Christ. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 340–347

Literarische Überwindung der Gewalt. Abbas Khiders Humor als literarische Strategie

Keiko Hamazaki (Tokyo)

Abstract: In Abbas Khiders Romanen geht es um Exilerfahrungen von jungen Irakern nach Haft, Folter und Flucht unter der Diktatur. Charakteristisch ist die Erzählstruktur, die die Gewalterfahrung aus zeitlicher und perspektivischer Distanz wiedergibt. Bei der Darstellung physischer und struktureller Gewalt werden gelegentlich Witz und Humor eingesetzt, um die Absurdität der Gewaltherrschaft hervorzuheben und – wenn auch nur für einen Moment – Widerstand zu leisten. In diesem Beitrag wird Khiders literarische Strategie analysiert und diskutiert, welchen Sinn die literarische Darstellung der Gewalt und des Schicksals von Geflüchteten für den Leser haben kann.

Keywords: Abbas Khider, Erzählstruktur, Witz, Humor, Gewalt

1. Einleitung: Abbas Khider

Der 1973 in Bagdad geborene Autor Abbas Khider floh 1996 nach mehrfachen Gefängnisaufenthalten aus dem Irak, hielt sich einige Jahre ohne gültigen Pass in den Nachbarländern auf und fand schließlich 2000 Asyl in Deutschland. In seinen Romanen geht es hauptsächlich um das Leben im Irak während des Krieges, Erlebnisse auf der Flucht und das Leben in Flüchtlingsunterkünften in Deutschland.

Es ist daher zu vermuten, dass viele Episoden seine eigenen Erlebnisse widerspiegeln. Auf die Frage, wie weit sie autobiografisch seien, antwortete Khider in einem Interview, alle Figuren seien fiktiv; er schreibe aber über reale Themen und versuche, die Stimmung seiner Zeit und seiner Generation wiederzugeben (vgl. Kretschmer 2013). Zu dieser Realität gehört selbstverständlich auch Gewalt, die in seinen Texten als physische und als politisch-strukturelle unter der Diktatur und als Gewalt im Rahmen der Weltpolitik aufscheint. In einem anderen Interview sagte Khider, es sei sehr schwierig, über Folter und Haft zu schreiben, wenn man sie selbst durchlebt habe. Deshalb versuche er, „mit Distanz, vielleicht sogar Situationskomik und Humor [. . .] diese schrecklichen Dinge zu erzählen“ (Khider et al. 2020).

In diesem Beitrag wird untersucht, wie Gewalt in Khiders Texten literarisch dargestellt wird sowie ob und wie sein Versuch, über Gewalt „mit Distanz“ zu erzählen, subversive Kraft entfaltet.

2. Zur Erzählstruktur bei Khider

Authentizität spielt in Khiders Texten eine Rolle, aber man sollte auch nicht übersehen, dass das Erzählte literarisch und strategisch komponiert ist. Alle bislang erschienenen fünf Romane Khiders haben männliche Ich-Erzähler, die von ihrem Leben unter der Diktatur, in der Haft und auf der Flucht erzählen. Die Erzählungen wirken authentisch, auch wegen der leicht zugänglichen biographischen Informationen auf Klappentexten usw. Dennoch wirken die Erzähler gelegentlich unglaubwürdig, da sie selbst über die Wahrhaftigkeit des Erzählens und seiner Inhalte reflektieren. Der Leser wird dadurch dazu geführt, die Erzählungen nicht bloß autobiografisch, sondern als literarische Konstruktion zu verstehen. Die Erzählstruktur aller Romane ist gebrochen. Es handelt sich um Rahmenerzählungen (*Der falsche Inder*, *Die Orangen des Präsidenten*), oder es gibt mehrere Erzählebenen (*Die Orangen des Präsidenten*, *Brief in die Auberginenrepublik*, *Ohrfeige*, *Palast der Miserablen*). Dadurch wird das Erzählte, etwa Gefängniserlebnisse, aus zeitlicher oder perspektivischer Distanz präsentiert.

Im ersten Roman, *Der falsche Inder* (2008), findet der Ich-Erzähler bei einer Zugfahrt von Berlin nach München einen Umschlag mit dem Manuskript eines gewissen Rasul Hamid, das „Erinnerungen" betitelt ist. In acht Kapiteln erzählt es vom Leben Hamids, der nach einer langen Reise bzw. Flucht aus dem Irak und über mehrere Stationen jetzt sicher in Deutschland lebt. Die Erinnerung verläuft nicht chronologisch, so wie auch seine Reiseroute nicht immer geradlinig von einer zur nächsten Station führt. Jedes Kapitel seiner „Odyssee" hat einen thematischen Schwerpunkt. Es beginnt mit seiner Hautfarbe, die je nach Land unterschiedliche Reaktionen hervorruft. Weitere Themen sind sein Drang zum Lesen und Schreiben, seine „schlechte Gewohnheit" (Khider 2008: 34), Frauen anzuschauen, Wände mit vielen Sprüchen in Gefängnissen, sieben Wunder, die ihn doch bis nach Deutschland brachten, wo er Asylrecht erhielt. Zuletzt denkt er an die Gesichter derjenigen Menschen, die nicht überlebten. Am Ende dieser Binnenerzählung trauert der Ich-Erzähler um alle diese Toten, insbesondere um seine Schwester und ihre Kinder, die im Irak bei einem Terroranschlag ums Leben kamen.

Der Ich-Erzähler der Rahmenerzählung fragt sich nach der Lektüre dieses Manuskripts: „wie kann es sein, dass einer einfach meine Geschichte aufgeschrieben und in einem Umschlag ausgerechnet neben mir abgelegt hat?" (Khider 2008: 153 f.) Auch er hatte nämlich vor, „[s]eine Fahrt auf dem Geisterschiff, meine Odyssee niederzuschreiben." (Khider 2008: 154) Aber immer wieder brach er ab, weil er keine geeignete Erzählstruktur fand (Khider 2008: 154). Im Manuskript aber findet er nicht nur „die Idee, de[n] Aufbau, die Struktur der Erzählung", sondern auch „[g]enau mein[en] Stil", wie er es ein knappes Jahr zuvor geplant hatte. Dieser Kommentar lenkt die

Aufmerksamkeit des Lesers vom Schicksal des Ich-Erzählers auf die Frage, auf welche Art sich sein Leiden, sein Unglück und die „Wunder“, die ihm begegnet sind, erzählen lassen, sowie darauf, ob und wie ein Überlebender das Schicksal von Nicht-Überlebenden erzählen kann.

Der zweite Roman, *Die Orangen des Präsidenten* (2011), ebenfalls eine Rahmenerzählung, beginnt in einem Flüchtlingslager an der irakisch-kuwaitischen Grenze. Der Ich-Erzähler, der nach zwei Jahren Haft den Irak verlassen hat, will aus „unsägliche[r] Langeweile“ seine Gefängnis- und Foltererlebnisse aufschreiben. Die Binnenerzählung trägt (wie im ersten Roman) auf einer eigenen Seite den Titel: „Der Taubenzüchter. Eine wahre Geschichte“ und den Namen des Verfassers: „Mahdi Hamama“ (Khider 2013a: 11). Sie wird auf zwei Zeitebenen erzählt. In der Einleitung werden der Erzähler und ein Freund am letzten Abiturtag plötzlich verhaftet. Im ersten der durchnummerierten Kapitel („Untersuchungshaft, 1989“) wird der Erzähler verhört und gefoltert und verbringt die erste Nacht voller Angst und Verzweiflung im Gefängnis. Im folgenden Kapitel („Babylon, 1980–1983“) wechselt die Szene zu seiner Kindheit, das dritte Kapitel („Qluq, 1989–1990“) spielt wieder im Gefängnis. Der Erzähler erfährt vom grausamen Tod seines Freundes und muss sich an die Regeln des Gefängnislebens gewöhnen. Folter, Schmerz, Verzweiflung und Hunger der Gefangenen sind Themen in Kapiteln mit ungeraden Nummern, während in den geraden Kapiteln das Leben vor der Haft und das Alltagsleben in einem kleinen Dorf im Irak weitererzählt wird. Der Wechsel der erzählten Zeit hebt die Absurdität des Gefängnislebens hervor. Beim Ausbruch des Golfkrieges wird der Erzähler aus dem Gefängnis befreit, es herrscht aber Chaos im Land. So geht der Ich-Erzähler ins Exil, und der Roman rundet sich zur Anfangsszene.

Im dritten Roman, *Brief in die Auberginenrepublik* (2013), reist ein Brief. Nach einer einleitenden Fabel über die ungerechte Verteilung von Frieden und Glück auf der Erde beginnt die Reise des Briefes auf der „dunkle[n] Seite der Erde“, wo Diktatur, Krieg und Armut herrschen (Khider 2013b: 7 f.). Das erste Kapitel spielt in Libyen, in Bengasi. Der junge Exilant aus dem Irak schickt mit einem schwarzen Transport einen Brief an seine Freundin in Bagdad. Die folgenden sechs Kapitel werden jeweils von einer der Figuren erzählt, die den Brief übernehmen und weitertransportieren: ein ägyptischer Taxifahrer in Libyen, der Leiter eines Reisebüros in Kairo und ein irakischer Lastwagenfahrer in Jordanien. Diese „normalen“ Menschen – außer im letzten Kapitel ausschließlich Männer – erzählen von ihrem Leben und ihrer Arbeit im Ausland.

Der Brief reist über mehrere Grenzen bis nach Bagdad und landet dort doch noch in den Händen eines Geheimpolizisten. Dieser gibt den Brief an einen Obersten weiter. Auch diese beiden erzählen von ihren Familienverhältnissen und wie sie im System der Diktatur aufgestiegen sind. Der Wechsel

der Perspektive zu der der Machthaber verschafft dem Leser Einsichten in die Überlebensstrategien unter diktatorischen Regimen. Die kleinen und großen Beamten üben zwar strukturelle Gewalt aus, können aber selbst der Herrschaft kaum ausweichen, die sie stützen.

Der vierte Roman *Ohrfeige* (2016) spielt nun in Deutschland. Zu Beginn fesselt der Ich-Erzähler, ein Asylsuchender aus dem Irak, eine Beamtin der Ausländerbehörde an ihren Bürostuhl, klebt ihr den Mund zu und beginnt zu erzählen. Und zwar auf Arabisch, weil er „viele Sachen" „frei" erzählen will (Khider 2016: 10). Ihm ist klar, dass die Beamtin ihn nicht versteht, nicht nur wegen der Sprache, sondern weil sie „aus einer ganz anderen Welt" stammt. „Liebe Frau Schulz", spricht er sie trotzdem immer wieder an. Er will der Beamtin, die in der Behörde bloß ihre Funktion erfüllt, seine Geschichte erzählen: seine Jugend, seine Ankunft in Deutschland, das Leben im Asylantenheim und das vergebliche Warten auf eine Aufenthaltsgenehmigung. Thema des Romans ist nicht nur das „Erzählen", sondern auch das „Gehörtwerden". Aber der Versuch des Erzählers, „gehört zu werden", scheint nicht zu gelingen. Das wird auf einer anderen Erzählebene angedeutet, die nur viermal ganz kurz eingeschoben wird. In diesen kursiv gedruckten Passagen ist der Erzähler wohl im Haschischrausch. Der Roman endet ausgerechnet auf dieser Ebene, wo er nicht in der Ausländerbehörde, sondern in einem Zimmer auf dem Sofa sitzt und von einem Freund aus Rausch und Schlaf geweckt wird. Vergeblich sucht er Frau Schulz („Halt! Frau Schulz, wo sind Sie?", Khider 2016: 220). Die ganze Geschichte, die er der gefesselten Beamtin erzählt hatte, fand also innerhalb des Romans kein Gehör.

Der Ich-Erzähler des letzten Romans *Palast der Miserablen* (2020) hat, anders als die der anderen Romane, vermutlich nicht überlebt. Am Anfang erzählt er, mit Handschellen gefesselt, dass sein Aufseher tief schläft. Er denkt an Flucht. Auf diese Einleitung im Präsens folgt der Hauptteil im Präteritum, in dem derselbe Ich-Erzähler von seiner Kindheit und Jugend erzählt. Der Junge wächst im ärmsten Viertel Bagdads auf und erweitert seinen Horizont, bis er die Literatur entdeckt, auf einen Künstlerkreis trifft und die kritischen Diskussionen der liberalen Intellektuellen kennenlernt. Das intellektuelle Erwachen bringt ihn unter der Diktatur aber in Gefahr. Die Folgen werden dem Leser im Voraus gezeigt, auf der präsentischen Erzählebene, die jeweils zwischen die sechzehn Kapitel eingeschoben ist. Hier sitzt der noch junge Erzähler in einer Zelle, mager und krank von den harten Tagen im Gefängnis. Schließlich wird er im letzten Kapitel des Hauptteils verhaftet, gefoltert und sexuell missbraucht, worauf er den Verkauf verbotener Bücher bekennt.

Dem Erzähler der eingeschobenen Passagen im Präsens gelingt es nicht, über seine eigene Vergangenheit zu reflektieren. In einer Zelle im Keller hört er, dass draußen ein Krieg beginnt („Wieder Bush! Diesmal sein Sohn", Khider 2020: 204), er hofft auf Befreiung, aber die Wächter kommen nicht mehr,

so dass er fast verhungert. Auf der letzten Seite des Romans schlägt er gegen die Tür und meint: „Es ist so weit. Ich werde niemals wieder aufwachen, wenn ich jetzt die Augen schließe." (Khider 2020: 319)

3. Darstellung physischer Gewalt

In den Texten Abbas Khiders kommt man an physischer Gewalt nicht vorbei.

Die erstmalige Folterung des jungen Ich-Erzählers wird in *Orangen des Präsidenten* ausführlich geschildert, mit kurzen Bemerkungen zu seiner Angst, zu Schock und Verwirrung. Die sachliche Beschreibung, wie der Erzähler von vier Polizisten verbal bedroht, geprügelt, an der Decke aufgehängt, mit einem Stock geschlagen und dann mit Stromschlägen gequält wird (Khider 2013a: 22 ff.), zeigt, wie systematisch die Folter organisiert ist. An einer Stelle wird die willkürliche Gewaltanwendung der Polizisten mit deutlichen Äußerungen der Wut vom Erzähler berichtet. Am sogenannten „Umerziehungstag" (Khider 2013a: 73 f.) quälen die Wärter die Gefangenen physisch und psychisch, gelegentlich auch ausgewählte Gruppen wie Kurden, Schiiten oder körperlich Schwache.

Nach seiner Befreiung und dem Sturz der Regierung wird er in seinem Dorf als „Held" angesehen. Die Fragen und das Lob der Nachbarn weist er zurück und sagt sich: „Ich hasste es, über die Haft sprechen zu müssen. Was sollte ich auch davon erzählen? Wer konnte denn nachvollziehen, was ich durchgestanden hatte?" (Khider 2013a: 133).

Erst nachdem er das Land verlassen hat, d.h. in der einleitenden Rahmenerzählung, reflektiert der Erzähler über seine Erlebnisse und will nun darüber schreiben. Dabei berichtet er auch von einem Lachanfall. Einen kleinen Wärter mit einem „lustige[n] Zweifingerschnurrbart" (Khider 2013a: 7), der „wie eine Maschine" (ebd.) schlägt, nennt der Erzähler „Charlie Chaplin" (ebd.). Trotz „Schmerz, Hilflosigkeit und Hass" beobachtet er den falschen Chaplin während der Folter genau: Der biss „sich mit spitzen Zähnen vor Lust auf seine wulstige Zunge" (ebd.). Während des Schlagens macht er eine kurze Pause, „um wie ein hechelnder Hund nach Luft zu schnappen" (Khider 2013a: 7 f.). Dieser Ausdruck verursacht beim Erzähler einen Lachanfall, als ob er Lachgas eingeatmet hätte (vgl. Khider 2013a: 8). Das anhaltende Lachen verstört die Wärter derart, dass ihnen „vor Überraschung fast die Knüppel aus der Hand [fielen]" (ebd.). Für die unerwartete Situation gibt es keine Regel, und so wissen sie nicht, wie sie reagieren sollen. Die „gesamte Weltanschauung" im Raum der Zelle, der zufolge Polizisten mit Knüppel allmächtig und die Gefangenen ohnmächtig sind, „ist in Zweifel gezogen" (Khider 2013a: 8 f.). Dabei stellt der Erzähler fest: „Das Lachen machte mich unempfindlich gegenüber

dem Schmerz, gegenüber der Angst und gegenüber der Verzweiflung." (Khider 2013a: 8) Das Geheimnis dieses Lachens zu ergründen (Khider 2013a: 10), bezeichnet er als Ziel seines Erzählens.

4. Politisch-strukturelle Gewalt: Humor und Ironie als Strategie

Während des Irak-Kriegs 1991 zeigte sich die Schwäche des Staates. Widerstandslos brach die staatliche Hierarchie zusammen; der Machthaber verlor seinen Einfluss auf das System und musste, zumindest temporär, zurücktreten. Die Wärter, die „durch Saddams Propaganda programmierten Foltermaschinen" (Khider 2013a: 72), verwandelten „sich in normale Menschen zurück [...] und waren plötzlich keine bewaffneten Affen in Uniform mehr" (Khider 2013a: 105). Einer bemüht sich gar um Verständnis bei den Gefangenen; sie seien nur „kleine Ameisen" und hätten die Gefangenen schlagen müssen. „Oder ich wäre selbst aufgehängt worden" (Khider 2013a: 106).

Die labile Struktur der Gewaltherrschaft wird in den Texten Khiders durchgängig thematisiert, oft mit Humor und sogar mit Witzen, die den Leser zum Lachen reizen. Der Titel des dritten Romans, *Brief in die Auberginenrepublik*, basiert sogar auf Witzen, wie sie im Irak während des Handelsembargos wohl gängig waren, als man sich zeitweise fast nur noch von Auberginen ernährte. „Die Jungen im Irak haben unserem Land einen neuen Zusatznamen gegeben: ‚Auberginenrepublik'." (Khider 2013b: 79) Die Witze und das Lachen über die Diktatur gehören zur Überlebensstrategie der Menschen, wie ein Lastwagenfahrer kommentiert: „Wir lachen über unser trauriges Schicksal, weil es uns grotesk vorkommt." (Ebd.)

Auf einer Taxifahrt erzählen sich die Fahrgäste Witze über groteske Episoden in Libyen, Syrien und im Irak. Einer bezeichnet die Regime als „Familien-Republiken oder Erbdemokratien" (Khider 2013b: 37). Eines Tages mussten ausländische Arbeiter in Libyen alle Plakate mit dem Wort „arabisch" einsammeln und verbrennen (Khider 2013b: 38), weil das Land – wohl nach Gründung der Afrikanischen Union auf Initiative Gaddafis im Jahre 1999 – nun plötzlich zu Afrika statt zu den arabischen Ländern gehörte. Man sieht auf der Straße keine Sprüche mehr wie „arabische Einheit, arabische Nation, arabische Revolution, arabische Tomate und Falafel des Nationalismus" (Khider 2013b: 38), sondern man soll „über afrikanische Einheit, afrikanische Kartoffeln, afrikanische Bohnen und afrikanische Weltmacht reden" (Khider 2013b: 39 f.).

Der Erzähler des Romans *Der falsche Inder*, der schon lange unterwegs ist und mehrere Haftstrafen hinter sich hat, macht sich im Gefängnis über die Polizei lustig und rächt sich mit Spott an ihr. Um die traurigen Mitgefangenen

zum Lachen zu bringen, nennt er einem Polizisten, der neue Häftlinge, Männer ohne Papiere, registrieren soll, einen fiktiven Namen. Der Erzähler hatte ihn, der die Gefangenen früher „besonders leidenschaftlich geschlagen hatte" (Khider 2008: 88), wiedererkannt. Nun ruft der Polizist, der die Bedeutung der Namen nicht kennt, auf Arabisch mehrmals und zunehmend lauter jemanden mit dem Namen „Ich bin ein Arschloch" auf und wird von den Gefangenen ausgelacht.

Auch die deutsche und europäische Flüchtlingspolitik wird in *Ohrfeige* aus der Perspektive von Asylsuchenden ironisch hinterfragt. Vor der Befragung durch die Behörde tauschen die Asylsuchenden Tipps aus. Einer mit Erfahrung sagt zum Erzähler: „Wenn du sowieso keine Aufenthaltserlaubnis willst, dann sei ehrlich." (Khider 2016: 69) Asylgründe müssen nun einmal an das Dublin-Übereinkommen und die politische Lage angepasst werden. „Sag, dass du mit der Opposition zusammengearbeitet hast" (Khider 2016: 72). Anschließend heißt es: „Natürlich sind wir nicht alle politisch engagiert. Die meisten von uns haben von Politik absolut keine Ahnung. Sie kommen trotzdem hierher und beantragen Asyl. Sie wollen einfach ein ruhiges Leben führen. Es ist doch völlig absurd, dass man erst ernsthaft verfolgt und gefoltert werden muss, um ein Recht auf Asyl zu erhalten." (Khider 2016: 73)

5. *Schluss: Erzählen gegen Gewalt?*

Der im Gefängnis einsitzende Erzähler in *Orangen des Präsidenten* fantasiert einmal voller Wut, wie er Saddam selbst in grausamster Weise foltert und tötet (Khider 2013a: 71) und alle „dieser durch Saddams Propaganda programmierten Foltermaschinen" (Khider 2013a: 71) quält. Nach der Befreiung bietet sich Gelegenheit dazu. Er geht mit den Aufständischen als Zeuge in das provisorische Gefängnis, wo nun ehemalige Verhörpolizisten und Wärter inhaftiert sind. Unter ihnen erkennt er einen Wärter, der am „Umerziehungstag" die Gefangenen mit entwürdigenden Methoden belästigt hatte (Khider 2013a: 137 f.). Er spürt kalte Wut, will „blindlings auf ihn einschlagen", führt aber ein langes, inneres Zwiegespräch zwischen Rachsucht und Widerstand gegen die eigene Lust an der Gewalt. Zuletzt kommt er zu dem Schluss: „Dieser junge Polizist ist genauso zufällig in seine Position und Situation hineingeraten, wie ich ins Gefängnis geworfen wurde." (Khider 2013a: 140) Der Polizist, der im System physische Gewalt ausübte und so seine Position im System sicherstellte, war selbst in die politisch-strukturelle Gewalt verwickelt und hatte keine andere Wahl. Mit dieser Erkenntnis gibt der Ich-Erzähler die Rache auf und weigert sich strikt, sich weiter in Gewalttätigkeiten hineinziehen zu lassen.

Statt von der Rache an einzelnen Gewalttätern erzählt er lieber von dem „Lachanfall", eine kleine, gelungene Unterwanderung der Gewalt. Das Erzählen selbst hat bei Khider wohl die Funktion, die absurde und in diesem Sinne unfassbare Situation unter der Gewaltherrschaft sowohl für den Erzähler (und den Autor) als auch für den Leser zu relativieren und dadurch fassbar zu machen. Khider sieht in der Literatur die Möglichkeit, „Menschen, die keine Stimme haben, eine Stimme zu geben" und versteht Schriftsteller als „alternative Historiker" (Knapp 2013, S. 8).

In dieser „alternativen" Geschichte spielt aber auch eine weitere charakteristische Erzähltechnik Khiders, das unglaubwürdige Erzählen, eine wichtige Rolle. Gerade dies legt die Intention der literarischen Darstellung physischer und struktureller Gewalt bei Khider offen. Die Unglaubwürdigkeit des Erzählten ist als eine Frage an den Leser zu verstehen, ob und wie er dem Erzählten gegenüber Stellung beziehen will.

Eine Beamtin der Ausländerbehörde zu ohrfeigen ist eine subversive, relativ unschädliche Anwendung von Gewalt gegen die bürokratische Flüchtlingspolitik in Europa. Die Ohrfeige, diese kleine Gewalt, kann „Machtverhältnisse für einen kurzen Moment außer Kraft" setzen, „kehrt Hierarchien um, gibt Abhängigen Handlungsmacht zurück" (Speitkamp 2013: 147). Nur so konnte der Erzähler einer Beamtin gegenüber, die kein Ohr für das Schicksal einzelner Menschen hat, beginnen zu erzählen. Diese Erzählsituation vergleicht er selbst mit der „christliche[n] Beichte" (Khider 2016: 10), es handelt sich also gewissermaßen um ein Bekenntnis. Im Roman hat diese Ohrfeige aber nicht stattgefunden, wie sich zuletzt herausstellt, wenn der Erzähler aus dem Rausch erwacht. Seine Geschichte bzw. „Beichte" ereignet sich nur vor dem Leser, und diesem wird überlassen, ob er sie glauben will oder nicht.

Auch die letzten Sätze des *Brief[s] in die Auberginenrepublik* lesen sich, als ob der Erzähler die ganze Geschichte unglaubwürdig erscheinen lassen wollte:

> Die Glaubwürdigkeit unserer Geschichte besteht vermutlich darin, dass sie weder glaubwürdig noch unglaubwürdig ist. Sie ist eben nur eine mesopotamische Geschichte.
>
> (Khider 2013b: 155)

Diese Sätze sind aber wohl auch als Frage an den Leser zu verstehen, ob er die „mesopotamische Geschichte" aus einer ihm unbekannten oder sogar exotischen Wirklichkeit im Nahen Osten glaubt. Der deutschsprachige, d.h. westliche Leser versteht das Erzählte einerseits als eine ihm unbekannte Realität in Nahost und neigt wahrscheinlich eben deswegen dazu, die Geschichte als authentisch zu nehmen. Andererseits wirkt sie aber doch exotisch und bleibt ihm fern wie ein Märchen.

Im *Palast der Miserablen* ist nicht zu übersehen, dass sich der Text an den westlichen Leser richtet. Der junge Erzähler will, dass ein älterer Freund, der nun ins Exil geht, in Europa über die Lage im Irak schreibt: „die Welt muss erfahren, was hier im Lande wirklich vor sich geht." (Khider 2020: 255) Darauf aber antwortet der Freund:

> Glaubst du ernsthaft, dass sich irgendwer da draußen für unsere Probleme interessiert? Wir sind doch nur eine schnelle Zeitungsschlagzeile oder eine Kurzmeldung in den Nachrichten wert. [. . .] Wieso sollte unsere Geschichte irgendwen jucken, der gerade gemütlich im warmen Kaffeehaus in Wien oder Zürich sitzt und seine fette Torte mit einem Kaffee runterspült? Der schlägt die Zeitung zu und hat uns vergessen.
>
> (Khider 2020: 255f.)

Anders als diese Romanfigur schreibt Khider als alternativer Historiker die Geschichte der Vergessenen auf Deutsch, d.h. für deutschsprachige Leser, ohne dabei die Kritik an der westlichen Welt auszulassen. Diese Geschichte bleibt unglaubwürdig, solange die westliche Welt ihre Ohren und Augen nicht öffnet. Khider legt in seinen literarischen Darstellungen der Gewalt nicht zuletzt offen, dass die Ignoranz der Bürger des Westens auch die strukturelle Gewalt der westlichen Politik stützt.

Bibliografie

Khider, Abbas (2008): Der falsche Inder. Hamburg: Edition Nautilus

Khider, Abbas (2013a): Die Orangen des Präsidenten. 2. Aufl. München: btb (zuerst 2011)

Khider, Abbas (2013b): Brief in die Auberginenrepublik. Hamburg: Edition Nautilus

Khider, Abbas (2016): Ohrfeige. München: Hanser

Khider, Abbas (2020): Palast der Miserablen. München: Hanser

Khider, Abbas / Christian Mayer / Nakissa Salavati (2020): „Ich muss Geld bei mir haben". Der Schriftsteller Abbas Khider saß im Gefängnis, floh aus dem Irak, studierte Heidegger in Deutschland. Er erzählt, wie er sich mit Jobs auf Baustellen in Libyen durchschlug und warum er zwanghaft Bares in der Hosentasche trägt. Süddeutsche Zeitung, 17. April 2020, S. 20

Knapp, Alexa (2013): Der Preisträger 2013 im Gespräch. „Aber die Literatur gehört uns nicht. Sie ist wild. Und geht gern fremd. Und das ist in Ordnung!", in: Stadt Heidelberg Kulturamt: Hilde-Domin-Preis für Literatur im Exil für Abbas Khider (2013), S. 6–12, https://www.heidelberg.de/site/Heidelberg_ROOT/get/params_E2036308203/458253/Domin_innen2013-low.pdf (letzter Zugriff: 26. August 2021)

Kretschmer, Katharina (2013): Abbas Khider aus dem Irak im Interview. „Die Literatur kann den Menschen eine Stimme geben, die keine haben“, in: zenith, 9. September 2013, https://magazin.zenith.me/de/archiv/autor-abbas-khider-aus-dem-irak-im-interview (letzter Zugriff: 25. August 2021)
Speitkamp, Winfried (2013): III. 9. Ohrfeige, in: Gudehus, Christian / Michaela Christ (Hg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 147–152

„Gewaltig bewegen“. Gewalt als Topos der deutschsprachigen Debatte um das Übersetzen

Christine Ivanovic (Wien)

Abstract: Der Begriff „Gewalt“ im Sinne von „gewaltiglich übersetzen“ oder „gewaltig bewegen“ durchzieht die deutschsprachige Debatte um das Übersetzen von Luther über Goethe bis Walter Benjamin. Was er bezeichnet, unterscheidet sich aber signifikant von der Bedeutung von Gewalt im Sinne von *violence*, wie sie gegenwärtig in der internationalen Übersetzungsdebatte thematisiert wird. Dahinter verbirgt sich ein Konzept, das auf die Idee von der göttlichen Gewalt zurückgeht und eine daraus abgeleitete Autorität respektive einen darauf sich berufenden Machtanspruch begründet. Genau zweihundert Jahre nach Schleiermachers seminalem Text über die zwei Arten des Übersetzens, in dem ebenfalls der Begriff der Gewalt aufgegriffen wird, hat Peter Waterhouse diese Begründung des Übersetzens in ihrem Geltungsanspruch wie in ihrer Praxis in Frage gestellt und ein Plädoyer für ein „nicht gewalttätiges Übersetzen“ (Waterhouse 2013) formuliert, dessen Potential er am Beispiel der zweisprachigen Schreibweise Hannah Arendts diskutiert.

Keywords: Gewalt, Übersetzungstheorie, Goethe, Peter Waterhouse, Hannah Arendt

In der deutschsprachigen Debatte um das Übersetzen fällt der immer wiederkehrende Rekurs auf dasselbe Wort „Gewalt“ und seine Ableitungen auf. Nicht ohne Weiteres kann dies als ein Rekurs auf dasselbe *Gemeinte* gewertet werden.

Wir begegnen dem Wort „Gewalt“ im Kontext der deutschsprachigen Debatte um das Übersetzen erstmals in Luthers *Sendbrief vom Dolmetschen* von 1530, wo Luther erklärt, er habe die Heilige Schrift „klar und gewaltiglich verteutschen“ wollen (Luther 1909: 637).[1] Der „text und die meinung S. Pauli“, so argumentiert er, „foddern und erzwingens mit gewallt“, denn, so heißt es weiter, „Christus hat mit gewalt unter seinem Widerchrist die taufe dazu den blossen text des Evangelij auff der cantzel, und das Vater unser, und den glauben erhalten“ (Luther 1909: 640, 645). Gewalt ist einerseits der Begriff, der die göttliche Autorität, ihre den Menschen überschreitende Potenz und eine

1 Den Ausdruck „klar und gewaltiglich“ verwendet Luther auch in seiner Auslegung des CX. Psalms (1539), dem „Hauptpsalm von unserm lieben Herrn Jesu Christo“, in dem dessen Leben und Wirken „so klar und gewaltiglich beschrieben wird, dass desgleich nirgend in der Schrift des Alten Testament zu finden ist.“ (Luther 1846: 39).

daraus abgeleitete Souveränität bezeichnet (es geht um den auf das Wort Gottes sich berufenden Machtanspruch der Kirche). Aus der göttlichen Gewalt leitet Luther per Analogie die „gewaltige" Verdeutschung von Gottes Wort ab: die Übersetzung wird mit der Gewalt der Taufe gleichgesetzt, das Gewaltige, als das die Übersetzung erscheint, durch ihren göttlichen Ursprung legitimiert. Luther tut gut, sein Projekt auf diese Weise zu legitimieren. Man darf nicht vergessen, dass in England die beiden ersten Übersetzer der Bibel wegen Häresie angeklagt und – der eine von ihnen noch zu Lebzeiten Luthers – nicht nur ihre Werke, sondern auch sie selbst verbrannt wurden. John Wyclif starb zwar 1384 eines natürlichen Todes, seine Gebeine wurden aber 1428, mehr als 40 Jahre danach, ausgegraben und verbrannt; William Tyndale wurde 1536 erwürgt und ebenfalls auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

Der protestantische Theologe Friedrich Schleiermacher spricht drei Jahrhunderte später in seinem Akademievortrag *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens* (1813) vorsichtiger, philologischer, aber nicht weniger beeindruckt von der „Gewalt der Sprache" (Schleiermacher 1963: 43, 44) wie von der „Gewalt des Gegenstandes" als immensen Kräften, die das Übersetzen maßgeblich beeinflussen (Schleiermacher 1963: 63).

Walter Benjamin schließlich zitiert in seinem Essay „Über die Aufgabe des Übersetzers" Rudolf Pannwitz gerade an der Stelle, wo jener (mit stillschweigendem Rekurs auf Schleiermacher) fordert, die eigene Sprache „durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu lassen" (Benjamin 1991: 20) – ein deutlicher Nachklang jener alten Gottesvorstellung, auf die sich Luther bezog und die schon bei Aristoteles belegt ist, der Gott als den ersten unbewegten Beweger definiert hatte: πρῶτον κινοῦν ἀκίνητον (vgl. Aristoteles, Met. XII, 7, 1072a–1072b). Das vollständige Zitat aus Pannwitz' Schrift über *Die Krisis der europäischen Kultur* (1917) lautet:

> Unsere übertragungen auch die besten gehn von einem falschen grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen . [. . .] Der grundsätzliche irrtum des übertragenden ist dass er den zufälligen stand der eignen sprache festhält anstatt sie durch die fremde sprache gewaltig bewegen zu lassen.
> (Pannwitz 1917: 240, 242).

Benjamin selbst argumentiert dann, die „Sprache der Übersetzung [. . .] bedeutet eine *höhere* Sprache als sie ist und bleibt dadurch *ihrem eigenen Gehalt gegenüber* unangemessen, gewaltig und fremd" (Benjamin 1991: 15; Hervorh. C. I.). Das Gewaltige der ursprünglichen, an die Offenbarung Gottes im Wort gebundenen Gottesvorstellung erscheint also auch bei Benjamin wieder. Die Übersetzung bleibt *deinos*, furchterregend, unheimlich oder fremd. Fremd bei Benjamin eben nicht im Hinblick auf die Differenz zwischen der eigenen Sprache und den Sprachen der Anderen wie bei Schleiermacher, sondern

„gewaltig und fremd" im Hinblick auf die Idee der „reinen Sprache", die in den natürlichen Sprachen nur annäherungsweise, das heißt nur im Übersetzen, zum Ausdruck gebracht werden kann. Und genau diese Intention auf die „reine Sprache" bezeichnet er als „das gewaltige und einzige Vermögen der Übersetzung" (Benjamin 1991: 19). Was hat es mit dieser gewaltigen Macht der Übersetzung aus der Sicht von Theoretikern auf sich, die das (literarische) Übersetzen hart an die Grenze eines religiösen Offenbarungserlebnisses durch Sprache rücken?

„Gewaltig" impliziert die Vorstellung übernatürlicher Kräfte, einer übernatürlichen Macht, die zu Sokrates' Zeiten als to deinos, das Furchterregende, umschrieben wurde, von ihm (in seiner Verteidigungsrede) aber auch bereits mit dem Anspruch der Wahrheit, des Wahrsprechens in Verbindung gebracht wurde.[2] Gottes „Walten" ist nur ein freundlicherer Ausdruck für die reale Gewalt, die die Vorstellung des allmächtigen Gottes impliziert – und die von seinen Stellvertretern auf Erden (gleich welcher Religion) immer wieder auch in physische Gewalt umgesetzt wurde oder wird. Ihr säkularer Rest findet sich in den Verwaltern von Staats- oder Amtsgeschäften, Vermögens- oder Rechtsansprüchen, ihr allerletzter Rest in einem Namen wie Walter Benjamin.

Der oben zitierte Sprachgebrauch von dem „Gewaltigen" lässt sich unschwer als Legitimationsdiskurs identifizieren, der der unerreichbaren Potenz, die der göttlichen Instanz nachgesagt wird – und dem damit legitimierten Machtanspruch – Nachdruck verleihen soll. Das Prinzip ist so alt wie die Menschheit selbst, und keineswegs auf den Raum des Spirituellen begrenzt. Immer wieder wurden und werden Interessen Einzelner oder von Gruppen mit physischer Gewalt – violence – durchgesetzt. Von dieser Möglichkeit oder Erfahrung ausgehend werden körperliche oder materielle Potenz als Mittel eingesetzt, um bereits im Vorhinein Machtansprüche zu legitimieren. Herrschaft beruft sich auf die ihr zugestandene Gewalt der Entscheidung über andere. Demokratische Verfassungen kennen als Regulativ das Prinzip der Gewaltenteilung. Die Anwendung von Gewalt als Mittel zur Durchsetzung von Interessen oder Ansprüchen ist aber nicht nur im konkreten Streitfall in der Interaktion zwischen Individuen oder sozialen Gruppen von zentraler Bedeutung. Sie kann aus dieser konkreten Erfahrung heraus auch symbolisch eingesetzt und zu einer abstrakten Instanz erhoben werden.

2 Vgl. Platon: *Die Apologie des Sokrates*, 17b (Platon 2011: 10). Sokrates diskutiert gleich zu Beginn seiner Verteidigungsrede die Frage, ob derjenige Redner als „deinos" zu bezeichnen ist, der die Wahrheit spricht und setzt damit „to deinos" in einen konstitutiven Zusammenhang mit dem von ihm entfalteten Wahrheitsbegriff. In neueren Übersetzungen wird „deinos" mit „clever" oder „gewandt" anstelle des veralteten „gewaltig" übersetzt.

Übersetzer agieren häufig als Vermittler zwischen den Interessen unterschiedlicher Sprecher oder Gruppen. Sie sind mit dem Problem der Gewalt als Mittel zum Zweck auf besondere Weise konfrontiert. Im *Routledge Handbook of Translation and Politics* von 2018 widmet daher Moira Inghilleri einen Eintrag dem Zusammenhang von „Translation and Violence" (Inghilleri 2018). Quer durch die Epochen und in den unterschiedlichsten kulturellen Systemen erweist sich die Tätigkeit des Übersetzers grundsätzlich als prekär: Er ist einerseits potentiell der Gewalt des Auftraggebers ausgeliefert (im materiellen, aber auch im physischen Sinne), er kann aber auch selbst Gewalt ausüben, indem im Übersetzen Aussagen unterdrückt oder verändert werden, oder aber indem einzelne Stimmen überhaupt nicht übersetzt und damit aus dem Diskurs ausgeschlossen werden. In Inghilleris Abriss über den Zusammenhang von „Translation and Violence" ist das Konzept der Gewalt in seiner ganzen Vielschichtigkeit im Deutschen aber noch nicht adäquat erfasst. Wie bereits oben angedeutet, geht der Gebrauch des Begriffs „Gewalt" oder „gewaltig", wie er an der deutschsprachigen Debatte über das Übersetzen auffällt, über „violence" im engeren Sinne noch hinaus. Dem Grimm'schen Wörterbuch zufolge werden „im bedeutungsumfange von gewalt" die Bedeutungen des lat. „potestas, potentia, mit auctoritas, imperium, dominatus und vis, copia, facultas entwickelt, ja sogar die gegensätze jus und violentia [. . .] vereinigt" (Deutsches Wörterbuch: 4912). Für den Zusammenhang von Übersetzung und Gewalt im engeren Kontext unserer Fragestellung von Gewalt und Literatur möchte ich zwei Bereiche unterscheiden:

1) Unterwerfende, zwingende, verletzende, vernichtende Gewalt. Wo immer es um Sprache geht, steht die Übersetzung in der Gefahr, Gewalt auszuüben oder an der Ausübung von Gewalt teilzuhaben. Die Untersuchung der Frage, in welchem Ausmaß Übersetzer persönlich von (physischer, institutioneller oder materieller) Gewalt bedroht sind, oder inwiefern die Praxis des Übersetzens daran beteiligt ist selbst Gewalt ausüben – beziehungsweise inwiefern Übersetzer sich der Ausübung von Gewalt aktiv widersetzen können, sind Fragen, die erst seit einigen Jahren von der Translationswissenschaft diskutiert werden. Hier geht es um das Aufzeigen von Praktiken und Strategien der gewaltsamen Unterdrückung der Stimmen der Anderen, von Frauen, von Kolonisierten oder Versklavten, von ethnischen oder religiösen Minderheiten, von kleinen Sprachen etc. – und ihren Gegenstrategien.
2) Ein zweiter Bereich ist die verändernde Gewalt der Übersetzung. Im Mythos kommt sie als Katastrophe der Metamorphose zum Ausdruck: der Verlust der äußeren Gestalt, die sich in einem Missverhältnis zur beibehaltenen Identität des Verwandelten befindet. Die Metamorphose geht in der Regel entweder mit einer Dislokation oder mit der bewegungslos

machenden Fixierung an einen Ort einher, mit Sprachverlust und mit der Unmöglichkeit selbstbestimmt – menschlich – zu handeln. In diesem Sinne kann sie oft als Sinnbild auch für die Übersetzung angesehen werden. Eine ins Komische verzerrte Reflexion dieses Problemfelds bietet in Shakespeares *Sommernachtstraum* die kurzfristige ‚Übersetzung' des Webers Bottom in einen Esel. Die erschreckten Gefährten kommentieren seine Verwandlung mit dem Satz „Bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated" (Shakespeare: 3.1, v. 114–21). Wir begegnen der verändernden Gewalt der Übersetzung aber auch am Beginn von Goethes *Faust*. In einer der berühmtesten Übersetzungsszenen der Weltliteratur sinniert Faust über den Anfang des Johannes-Evangeliums:

> Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen,
> Mit redlichem Gefühl einmal
> Das heilige Original
> In mein geliebtes Deutsch zu übertragen.
>
> (Goethe 1808: 80)

Bei dem im folgenden geschilderten Übersetzungsversuch findet dann schrittweise eine Herabsetzung des Wortes, das Gott ist, statt bis hin zur selbstbewussten agency der Tätigkeit des Übersetzers:

> Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!"
> Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
> Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
> Ich muß es anders übersetzen,
> Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
> Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
> Bedenke wohl die erste Zeile,
> Daß deine Feder sich nicht übereile!
> Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
> Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
> Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
> Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
> Mir hilft der Geist! auf einmal seh' ich Rath
> Und schreibe getrost: im Anfang war die That!
>
> (Goethe 1808: 80–81)

In der Abfolge „Wort“ – „Sinn“ – „Kraft“ – „Tat“ gibt Faust dem griechischen Wort λόγος, das es zu übersetzen gilt, eine andere Stoßkraft. In einem Akt gewaltigen Übersetzens wendet er die Rede vom Wort (das Gott ist), in die selbstbewusste Setzung eines Wortes, das eine – menschliche – Tat bezeichnet – und das zugleich eine Tat ist. Diese Überschreitung ist ein willentlicher Gewaltakt an der göttlichen Offenbarung, die das Erscheinen von Mephisto unmittelbar darauf provoziert. Der Pudel, der sich schon zuvor im Zimmer befunden und mehrmals bemerkbar gemacht hatte, wird im selben Moment, als sich die Übersetzung als Tat manifestiert, verwandelt:

> Aber was muß ich sehen!
> Kann das natürlich geschehen?
> Ist es Schatten? Ist's Wirklichkeit?
> Wie wird mein Pudel lang und breit!
> Er hebt sich mit Gewalt,
> Das ist nicht eines Hundes Gestalt!
>
> (Goethe 1808: 81–82)

Die Veränderung des Hundes, der sich nun erst als Mephistopheles zu erkennen gibt, wird hier als eine gewaltsame Erhebung bezeichnet. Wenig später unterstreicht Faust gegenüber Mephisto noch einmal, dass er sich des Gegensatzes zwischen der Gewalt des Göttlichen und dem teuflischen Prinzip, das jener vertritt, genauestens bewusst ist:

> So setzest du der ewig regen,
> Der heilsam schaffenden Gewalt
> Die kalte Teufelsfaust entgegen,
> Die sich vergebens tückisch ballt!
>
> (Goethe 1808: 88–89)

Gewalt ist das Prinzip, das dem Göttlichen als dem Prinzip des Schaffenden (und Herrschenden) zugrunde liegt. Gewaltig übersetzen heißt, diesem Prinzip in der Sprache der Menschen Ausdruck zu verleihen. In der von seiner Selbstüberschätzung getriebenen Überschreitung der Übersetzung von λόγος nicht mit „Wort“, sondern mit „Tat“, ruft Faust das Gegenprinzip der teuflischen Macht auf den Plan, die gewaltsam-zerstörerisch wirkt.

Eine späte Wiederaufnahme dieses Diskurses um die gewaltig bewegende oder gewalttätige Übersetzung findet sich in einem Vortrag des österreichischen Schriftstellers Peter Waterhouse, den er 2013, also genau 200 Jahre nach Schleiermachers berühmter Akademierede *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens* (1813) gehalten hat.

Peter Waterhouse hat die Form der Übersetzung im 21. Jahrhundert zu einer Praxis gemeinschaftlichen Übersetzens erweitert, deren Motivation politisch ist. Sie setzt nicht auf die Autorität des einen Übersetzers, oder der einen gültigen Übersetzung, sondern auf Pluralität: Pluralität der Sprachen als Voraussetzung des Übersetzens; Pluralität in Bezug auf die am Übersetzen Beteiligten, und Pluralität in Bezug auf die im Übersetzen erarbeiteten ‚Entsprechungen'. Neben 22 eigenen Büchern, in denen das Übersetzen oft von zentraler Bedeutung ist, hat Waterhouse ein umfangreiches Übersetzungswerk vorgelegt, in dem die Frage nach den verschiedenen Möglichkeiten des Übersetzens immer wieder neu bearbeitet wird. Dabei entwickelte er eine besondere Praxis gemeinschaftlichen, multiplen, Pluralität verwirklichenden Übersetzens. 2012 gründete er mit anderen AutorInnen und ÜbersetzerInnen einen „Verein für Poesie und Übersetzen" unter dem Namen Versatorium. Dieses Kollektiv hat seither mehrere Projekte publiziert; für den Band *Gedichte und Übersetzen* von Charles Bernstein (2013) wurden Autor und Versatorium 2015 mit dem „Preis für internationale Poesie" der Stadt Münster ausgezeichnet.

In seinen 2013, genau zweihundert Jahre nach Schleiermachers Akademierede vorgetragenen Überlegungen zum Übersetzen reflektiert Waterhouse jedoch explizit weder auf die eigene bisherige Praxis als Übersetzer, noch auf Übersetzungen oder sprachtheoretische Positionen anderer. In einem close reading, das er zugleich als ein „open reading", als eine Öffnung versteht, ein Sich-Öffnen im Hinblick auf vielfache Möglichkeiten, geht er anhand von Äußerungen Hannah Arendts der Frage von „Wahrheit und Übersetzung" nach (Waterhouse 2013). Waterhouse formuliert dabei keine neue Theorie der Übersetzung, sondern beschreibt einen Weg: Er beschreibt das Übersetzen mit Blick auf die politische Theorie Hannah Arendts nicht als Übertragung eines gültigen Wortes oder Textes, sondern als aktiven Versuch zu verstehen. Es liegt nahe im Titel des Essays *Wahrheit und Übersetzen* – oder *Truth and Translation* in der Originalfassung des ursprünglich auf Englisch gehaltenen Vortrags – eine Anspielung auf Hans-Georg Gadamers philosophisches Hauptwerk *Wahrheit und Methode* (1960) wahrzunehmen. Gadamer legt darin – im Ausgang auch von Schleiermacher – sein Verständnis einer universalen Hermeneutik anhand der Konzepte „Wahrheit", „Sinn", „Erkenntnis" und „Verstehen" dar. Wird im Titel von Waterhouse' Essay also angedeutet, dass Übersetzen als Methode der Wahrheitsfindung eingesetzt werden kann? Entspricht er damit – oder widerspricht er gerade – Benjamins Feststellung, Übersetzen sei eine ‚erlernbare Technik'? „Wahrheit" ist nicht eine Kategorie, die in der Übersetzungskritik häufig zur Anwendung kommt. Der bei weitem bevorzugte Terminus ist „Treue". In welchem Verhältnis stehen „Wahrheit" und „Treue" und Übersetzung zueinander? Könnte „Truth and Translation" auch übersetzt werden mit „Treue und Translation"?

Der englische Titel des Essays transformiert Gadamers Formel in ein anderes Klangverhältnis: „Truth and Translation“ bringt die beiden Begriffe „Truth“ und „Translation“ ins Verhältnis einer Assonanz, stellt damit auch lautlich eine Verbindung her zwischen beiden und bildet durch den Übergang von „and“ [ænd] zu „trans-„ [trænz’-] so etwas wie eine Kette, die leise Suggestion eines Zusammenhangs, wo semantisch noch keiner bestand, so als ob das im Engelaut verzischende einsilbige Wort „truth“ wieder geöffnet und transformiert würde in ein „an“ [æn]: nicht ein Ende, sondern einen Anfang. Diese Überlegungen, diese Lesart folgen bereits dem Verfahren, nach dem Waterhouse selbst in seinem Essay vorgeht. Für die Frage nach dem „gewaltig Bewegen“ in der deutschsprachigen Debatte um das Übersetzen greife ich nur eine einzige wichtige Stelle im Vortrag von Peter Waterhouse heraus. In seinen Überlegungen zu Arendt anhand von deren *Denktagebuch* untersucht er unter anderen folgendes Beispiel:

> Der kurze Eintrag Nr. 38 vom Februar 1954: „Opinion = what opens up to me.“ Was sehen und hören wir? Zunächst sehen wir, dass das Denktagebuch kein deutsches Buch ist. Es verlangt nach mehr als einer Sprache – es verlangt nach mehr als einer Muttersprache. In anderen Worten: Eine Muttersprache verlangt oder führt zu mehr als zu einer einzigen Sprache. Eine Muttersprache braucht mehr als sich selbst – um Inkonsistenz, Ambivalenz, Pluralität, Widerspruch zu produzieren. Arendt hätte den Satz nicht auf Deutsch schreiben können – er existiert auf Deutsch nicht. Vielleicht existiert die Idee in der deutschen Sprache, nicht jedoch der materielle Satz, die sinnlichen Daten. Meinung: was sich mir öffnet, was sich zu mir öffnet. Auf Englisch könnte das etwa sein: Conviction: what opens up to me. Hannah Arendts englischer Satz lautet anders, er ist von einer Art Reim oder Symmetrie, von einer Assonanz erfüllt – opinion und opens. Es gibt einen Moment des personare in diesem Satz, ein Durchtönen.
> (Waterhouse 2013)

Zuvor war Waterhouse ausführlich auf Arendts nach der Emigration in die USA vollzogenen Sprachwechsel eingegangen und hatte sich mit Arendts Praxis auseinandergesetzt, ihre Werke auf Englisch zu verfassen und erst später ins Deutsche zu übertragen. Der hier zitierte Satz aus Arendts *Denktagebuch* ist so bemerkenswert, weil er ebenfalls auf Englisch verfasst wurde und keinesfalls in einer Weise ins Deutsche übersetzt werden kann, die dem Gedanken, den er zum Ausdruck bringt, entsprechen könnte. „Opin(ion)“ und „open“ „resonieren“ hier in einer etymologisch und sachlich unerlaubten Weise. Der Satz bringt eine Überschreitung zum Ausdruck. Indem Arendt dem Klang der Worte folgt, eröffnet ihr das Wort eine neue Sinnebene, die nicht zu legitimieren ist, die aber, wenn man ihm folgt, einiges Erkenntnispotential enthält. Die Gleichsetzung, die Arendt in der privaten Notiz vollzieht: „Opinion = what opens up to me“, liest Waterhouse also im Gegensinn

nicht der Entsprechung, der Gleichsetzung, sondern im Sinne der Möglichkeit einer Bewegung, eines Durchgangs durch den Klang des Wortes, der sich nun als Öffnung, als Anfang erweist. Diese Möglichkeit hatte er zuvor an einem weiteren Eintrag aus Arendts *Denktagebuch* von 1950 ausführlich diskutiert:

> Treue: ‚true': wahr und true. Als wäre das, dem man die Treue nicht halten kann, auch nie wahr gewesen. Daher das große Verbrechen der Untreue, wenn sie nicht gleichsam unschuldige Untreue ist; man mordet das Wahr-gewesene, schafft das, was man selbst mit in die Welt gebracht hat, wieder ab, wirkliche Vernichtung, weil wir in der Treue und nur in ihr Herr unserer Vergangenheit sind: Ihr Bestand hängt von uns ab. So wie es von uns abhängt, ob Wahrheit in der Welt ist oder nicht [. . .].
>
> (Waterhouse 2013)

Hier erfolgt die Relationierung der beiden aus verschiedenen Sprachen stammenden und *inkorrekt* aufeinander bezogenen Begriffe „Treue" und „true" durch ein weiteres Öffnungszeichen, einen Doppelpunkt, der einmal mehr die Durchlässigkeit, die gleichwertige Bewegung zwischen beiden Worten anzeigt – und gleichzeitig die Möglichkeit einer neuen Sichtweise auf diese Worte und ihre Bedeutung eröffnet.

Das von Peter Waterhouse an den einsprachigen oder mehrsprachigen Notaten, an Originaltexten und Übersetzungen in Hannah Arendts *Denktagebuch* beobachtete Verfahren fasst er am Ende seines Vortrags in einer Frage zusammen. Er zitiert zunächst noch einmal Hannah „Arendt: Der Handelnde hat [. . .] die Wahl, seine Intentionen aufzugeben, sich schleifen zu lassen oder gewaltsam zu werden und andere Intentionen zu vernichten." (Waterhouse 2013) und kommentiert diese Stellungnahme dann in Bezug auf die Handlung des Übersetzens wie folgt:

> Richtige Gleichsetzungen scheinen tatsächlich Formen von Gewalt zu sein – sie sind auf ein Ende gerichtet – auf ein Ende hin bewaffnet – statt sich auf kein Ende hin zu öffnen. Durchgänge zwischen Differenzen haben kein Ziel und kein Ende; sie lassen Differenzen sein. Sind wir nunmehr, mit der Unterstützung Hannah Arendts, in der Lage, zwischen nicht gewalttätigen und gewalttätigen Formen der Übersetzung zu unterscheiden? Die erste führt zu Nicht-Gleichsetzungen, die zweite zu Gleichsetzungen, Imitationen und Korrektheit?
>
> Eine nicht gewalttätige Übersetzung veranlasst keine Resultate? „. . . Handeln, eigentlich gesprochen, ziellos und endlos . . . Dies hat bereits Aristoteles als *apeiron* gefürchtet." Apeiron, unendlich, endlos. Hatte Hannah Arendt das griechische Wort *apeiron* im Hinterkopf, als sie über das lateinische opinion und das Englische open schrieb? Gibt es so etwas wie eine nicht intentionale Übersetzung – von opinion zu open?
>
> (Waterhouse 2013)

Auch Übersetzen ist eine Form von Tätig-sein. In diesem Sinne ist der Übersetzer auch ein Täter. Goethes Faust erscheint gewalt-tätig gerade in der Intentionalität, die ihn das göttliche „Wort" in die auktoriale Geste der „Tat" übersetzen lässt. Demgegenüber plädiert Peter Waterhouse für eine Tätigkeit des Übersetzers, die nicht im Sinne der Gewalt Autorität durchsetzt (weder die eigene noch die einer Instanz, als deren Stellvertreter er agiert). Vielmehr geht es ihm um die Bewegung zwischen den Sprachen, die im Sinne der Offenheit für das Andere die Durchlässigkeit der Sprachen gegeneinander eröffnet, sie sinnlich wahrnehmbar werden lässt. Übersetzung wird hier also nicht als abschließende Entsprechung aufgefasst, sondern als Anfang, als Öffnung: indem sie die Möglichkeit eröffnet, sich (frei) zu bewegen. Die nicht-intentionale, die nicht-gewalt-tätige Übersetzung ist dann auch nicht mehr „gewaltig" im Sinne des göttlichen deinos. Sie zielt nicht auf Entsprechung. Sie ermöglicht Mit-Sprechen, Mit-Sprache im ästhetischen, vor allem aber auch im politischen Sinne.

Bibliografie

Aristoteles (2021): Metaphysik. Neu bearb. Übers. v. Hermann Bonitz. Hrsg. v. Horst Seidl. Hamburg: Meiner

Benjamin, Walter (1991): Über die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–21

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Art. ‚Gewalt'. Bd. 6, Sp. 4910–5094, http://woerterbuchnetz.de/DWB/ (letzter Zugriff: 23. Oktober 2021)

Goethe, Johann Wolfgang (1808): Faust. Der Tragödie erster Teil. Tübingen: Cotta, https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_faust01_1808 (letzter Zugriff: 6. Januar 2022)

Inghilleri, Moira (2018): Translation and Violence, in: Routledge Handbook of Translation and Politics. Ed. by Fruela Fernández / Jonathan Evans. New York: Routledge, S. 147–161

Luther, Martin (1846): Exegetische Schriften, Bd. 8. Erlangen: Carl Heyder

Luther, Martin (1909): Sendbrief vom Dolmetschen, in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 30, 2. Abtlg. Weimar: Böhlau, S. 632–646

Pannwitz, Rudolf (1917): Die Krisis der europäischen Kultur. Nürnberg: Hans Carl

Platon (2011): Die Apologie des Sokrates. Neuübersetzung von Rafael Ferber. München: Beck

Schleiermacher, Friedrich (1963): Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens, in: Hans Joachim Störig (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 38–70

Shakespeare, William (1595/96; 1979): A Midsummer Night's Dream. Ed. Harold F. Brooks. The Arden Shakespeare, 2nd series. London: Methuen & Co.

Waterhouse, Peter: Wahrheit und Übersetzung. Übersetzt von Birgit Mennel. transversal 6 (2013) https://transversal.at/transversal/0613/waterhouse/de (letzter Zugriff: 24. Oktober 2021)

Wikipedia.de, Art. ‚John Wycliff‘, https://de.wikipedia.org/wiki/John_Wyclif (Stand: 30. August 2021, letzter Zugriff: 24. Oktober 2021)

Wikipedia.de, Art. ‚William Tyndale‘, https://de.wikipedia.org/wiki/William_Tyndale (Stand: 8. Dezember 2021, letzter Zugriff: 6. Januar 2022)

Literatur und Staatsgewalt. Das Fallbeispiel DDR

Magdalena Latkowska (Warschau)

Abstract: Im vorliegenden Text geht es um das Verhältnis der Schriftsteller resp. der Intellektuellen der DDR zu ihrem Staat in den verschiedenen Epochen seines 40jährigen Bestehens. In welcher Rolle sahen sich die Intellektuellen und welche Rolle sah man für sie vor. Hierbei sind deutliche generationellen Unterschiede zu beobachten, die vor allem sozialisationsbedingt zu erklären sind. Die Staatsmacht reagiert auf Unbotmäßigkeit im Zweifelsfall mit Gewalt, doch auch hier gibt es je nach Zeitraum und Person graduelle Unterschiede. Und schließlich die Frage, wie verallgemeinerbar diese Vorgänge in der DDR im Hinblick auf die Verhältnisse in anderen sog. Ostblockstaaten sind.

Keywords: Totalitarismus, Intellektuelle, DDR, Generation, Oppositionelle Künstler, Repressionen

1. Einleitung

Will man über die Beziehungen zwischen Literatur und Staatsgewalt reflektieren, so muss die Aufmerksamkeit zunächst auf ein anderes Begriffspaar gerichtet werden, und zwar auf jenes von den Literaten (oder breiter: die Intellektuellen) und der Staatsmacht. Es sind nämlich weniger die Texte, sondern vielmehr ihre Autoren, die dem Einfluss der Staatsmacht – gewöhnlich in viel stärkerem Maße in undemokratischen Systemen – ausgesetzt sind und ihm gegenüber ein positives, negatives oder womöglich neutrales Verhältnis entwickeln. Das Fallbeispiel der DDR scheint dabei besonders geeignet zu sein, um die Wirkung einer autoritären Macht auf die Intellektuellen in exemplum zu zeigen und die von ihr angewendeten Einflussmittel zu veranschaulichen. Denn durch die Wende 1989 und den darauf folgenden vielfältigen Bemühungen um „Aufarbeitung“ der DDR-Geschichte stehen uns viele Dokumente, Reflexionen der Beteiligten und kontroverse Diskussionen als Material zur Verfügung.

2. Intellektuellendiskurs

Zunächst soll kurz auf die gängigen Definitionen eines Intellektuellen sowie auf seine Rolle in der Gesellschaft eingegangen werden. Der (literatur-) wissenschaftliche Diskurs über die Position der Intellektuellen in der Gesellschaft wurde besonders intensiv in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und in einem noch stärkeren Maße im 21. Jahrhundert geführt. Dabei wurden unterschiedliche definitorische Merkmale des Begriffs in den Vordergrund gestellt und diverse Auffassungen ausgebreitet. Gemäß Robert Grünbaum spielten z. B. die Intellektuellen, zu denen er in erster Linie die Schriftsteller zählte, eine doppelte Rolle: einerseits schöpften sie ihre Inspirationen aus der Wirklichkeit, andererseits beeinflussten sie diese auch: „Ein Schriftsteller ist einer der Repräsentanten des kollektiven Bewusstseins, gleichzeitig jedoch auch einer der Inspiratoren desselben, übrigens für die Generation, der er selbst angehört, und auch für die späteren Generationen, die aus seinen Werken Nutzen ziehen“ (Grünbaum 2002: 11). Diese Feststellung scheint gerade für die Situation in der DDR besonders zutreffend zu sein, da dort die Literatur die Rolle einer „Ersatzöffentlichkeit“ spielte und stark die öffentliche Debatte beeinflusste, die wegen der Zensur nur in einem beschränkten Umfang möglich war. In seinen weiteren Ausführungen weist der Forscher jedoch darauf hin, dass sich die Rolle der Intellektuellen keineswegs auf die von Repräsentanten und Inspiratoren beschränkt. Sie konnten nämlich auch „in ihren literarischen Texten auf die Kontrolle der Kommunikation und auf den ideologischen Interpretationsmechanismus aufmerksam machen und dieses Phänomen einer Kritik unterziehen, sie konnten auch das Problem des Fehlens einer öffentlichen Meinung ansprechen“ (Grünbaum 2002: 135). Dieser Kritikfaktor kommt auch in vielen anderen Definitionen zum Ausdruck, genauso wie der Anspruch auf eine gewisse Distanz des Intellektuellen der Macht gegenüber.

Auch Pierre Bourdieu fordert von den Intellektuellen eine starke Unabhängigkeit von der Macht und nennt explizit Kritik und Distanz als unabdingbare Faktoren, die erfüllt werden müssen, damit ein Künstler diese Bezeichnung verdient. Die Autonomie des Künstlers bezeichnet er als eine Zugehörigkeit zum autonomen „Feld“ und unterstreicht seine spezifischen Kompetenzen und seine Autorität.

> Der Intellektuelle ist ein *bi-dimensionales* Wesen. Um es zu verdienen, Intellektueller genannt zu werden, muss ein Kulturproduzent zwei Voraussetzungen erfüllen: zum einen muss er einer intellektuell autonomen, d.h. von religiösen, politischen, ökonomischen usw. Mächten unabhängigen Welt (Feld) angehören und deren besondere Gesetze respektieren; zum anderen muss er in eine politische Aktion, die in jedem Fall außerhalb des intellektuellen Feldes in engerem

> Sinne stattfindet, eine spezifische Kompetenz und Autorität einbringen, die er innerhalb des intellektuellen Feldes erworben hat.
>
> (Bourdieu 1991: 42)

Günter Rüther stellt noch höhere Forderungen an die Intellektuellen, und zwar verlangt er von ihnen, das Handeln der Macht nicht nur kritisch zu begleiten, sondern gar ihre Legitimität zu untergraben: „Intellektuelle sind nicht besser oder schlechter als andere Menschen, aber ihnen fällt in der Gesellschaft eine andere Aufgabe zu. Sie besteht vor allem darin, Distanz zur Macht zu wahren und Macht in Zweifel zu ziehen" (Rüther 2013: 103). Er bemerkt dabei, dass es den Intellektuellen besonders schwerfällt, sich auf eine solche Art und Weise in einem autoritären und in einem noch stärkeren Maße in einem totalitären System zu verhalten. Ein solches Verhalten verlange Zivilcourage, gepaart mit besonderer Widerstandskraft und edlen Charaktereigenschaften, die man nicht bei allen voraussetzen kann. Die Situation der Intellektuellen ist zusätzlich dadurch erschwert, dass Diktaturen und autoritäre Systeme Künstler gerne für eigene Zwecke ausnützen. Laut Rüther bleiben in dieser Situation den Künstlern fünf idealtypische Verhaltensmuster, die in der Lebenswirklichkeit natürlich fließend ineinander übergehen können:

> Die Identifikation mit den Machthabern und das Engagement zugunsten dieser; das Sich-mit-den-Machthabern-Arrangieren: der Schriftsteller halte eine gewisse Distanz, indem er nicht der Partei beitritt, er vermeidet jedoch ein offenes Auftreten gegen sie; «die innere Emigration», also die Linie des geringsten Widerstandes, er schreibe in die Schublade; Opposition, meistens verbunden mit Berufsverbot, die dauerhafte Gefahr, verhaftet zu werden, und Publizieren nur im Ausland; schließlich die durch die Verfolgungsgefahr verursachte Emigration [. . .].
>
> (Rüther 2013: 106–107)

3. Künstler sein in der DDR

Auch wenn die möglichen Verhaltensmuster und Spielräume der Künstler aus der DDR (die aber auch anwendbar auf andere ehemalige Ostblockländer sind) ziemlich begrenzt erscheinen, war ihre Position in der Tat nicht so versteinert. Obwohl die Rolle des Künstlers in der DDR in ihren Grundzügen verhältnismäßig konstant blieb, veränderten sich mit der Zeit und infolge der politischen Ereignisse nämlich die Bedingungen, unter denen die Künstler gelebt und gearbeitet haben. Zur Zeit des DDR-Bestehens bedeutete dies vor allem eine „Vermittlerrolle" zwischen den Bürgern und der Macht, die in der

Verbreitung bestimmter, sprich: antifaschistischer Ideen bestand. Einen Idealtyp eines politisch engagierten Intellektuellen in der DDR beschreibt Paul Noack mit folgenden Worten: „Aber man sollte sich nicht täuschen: Die Aufmerksamkeit war nur vom Gesellschaftskritiker auf den «Gesellschaftsingenieur» übergegangen. An die Stelle der emotionsgeladenen Intellektuellen trat nun eher ein kühner, emotionsloser Apparatschik, der einem von Menschen dominierten Gebilde wie der Gesellschaft ebenso «objektiv» gegenübertrat wie einer Maschine " (Noack 1991: 31).

Einerseits war das Muster der Reaktionen der Schriftsteller auf die politischen Ereignisse strickt mit der ihnen von den Machthabern zugeschriebenen Rolle verbunden, andererseits erwiesen sich auch ihre generationellen Erfahrungen aus der Kriegs- und Vorkriegszeit als sehr prägend. Etwas vereinfacht kann man davon ausgehen, dass wir bis zur Wende 1989 mit drei Hauptgenerationen der Künstler zu tun haben, und zwar der sog. „Weimar-Generation", der „Flakhelfer-Generation" und den „Hineingeborenen" (Emmerich 2000: 247). Die Vertreter der ältesten Generation, zu der Vorkriegssozialisten wie z. B. Anna Seghers und Bertold Brecht gehörten, konzentrierten sich in ihrem literarischen Schaffen und in ihrer politisch-öffentlichen Tätigkeit vor allem auf die Festigung des Sozialismus im Lande.

Auf die literarische und politische Tätigkeit der zweiten hier genannten Generation, zu deren wichtigsten Vertreterinnen Christa Wolf gezählt werden kann, hat die Vergangenheit einen genauso starken Einfluss ausgeübt, wobei ihr Vektor eher „nach innen" gerichtet war. Die Sozialisation in den NS-Jugendorganisationen, die die meisten Vertreter dieser Generation erlebt hatten, führte zu einem starken Gefühl, sich geirrt zu haben (oder beirrt worden zu sein) und rief in vielen Fällen ein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den älteren Kollegen hervor. Charakteristisch für diese Generation ist daher das Streben nach Widergutmachung der angeblichen „Jugendfehler". Antonia Grundberg zeigt die Wirkung dieses psychologischen Mechanismus am Beispiel von Franz Fühmann:

> Bei Fühmann finden sich typische Muster der individuellen Bewältigung der Katastrophe Nationalsozialismus: Erfahrung des Zusammenbruchs 1945 als Infragestellung der eigenen Biographie, Sinnfragen an das eigene Leben, Bewusstsein der Schuld und Bedürfnis nach Sühne, Sehnsucht nach einer neuen Orientierung, biographische Deutung der marxistischen Umschulung und der persönlichen Einbindung in den Staat DDR als Chance eines neuen, zweiten Lebens.
>
> (Grunenberg 1983: 135)

Noch anders sah die Situation der dritten Generation aus, die zwar frei von der Erfahrung des Nationalsozialismus und des Krieges war, aber im Gedenken daran und mit den entsprechend gepflegten Werten und Symbolen aufwuchs.

Die Vertreter dieser Generation waren meistens weniger politisch aktiv als ihre älteren Kollegen, was sich erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts durch die Entstehung der alternativen Szene geändert hat. In den Aussagen dieses Milieus ist oft eine Art Erfahrung der Diskrepanz oder gar Schizophrenie zwischen dem von den Machthabern – vor allem in den Propagandamitteln – verbreiteten schönen und durchaus positiven Bild der Wirklichkeit und dem tatsächlichen Alltag zu beobachten. Monika Maron formulierte es aussagekräftig:

> Ich wohnte auf der Seite der Wahrheit und der historischen Sieger. Ich war zehn Jahre alt und das Wort Kommunist war für mich ein Synonym für guter Mensch. Als ich eine kommunistische Zukunft für so natürlich und wünschenswert hielt wie den täglichen Sonnenaufgang, sperrten Kommunisten ihre sozialdemokratischen Genossen, mit denen sie gemeinsam in Hitlers Konzentrationslagern gesessen hatten, in die eigenen Zuchthäuser; verboten ihre Kunstwerke als dekadent, die von den Nazis als entartet verfemt worden waren; verweigerten sie Christen die höheren Schulen [. . .]. Auf unbegreifliche Weise ahmten sie ihre Peiniger nach, bis in die Fackelzüge und Uniformen.
>
> (zitiert nach Grunenberg 1983, 136)

Diese generationellen Erfahrungen schlugen sich in den Reaktionen der Schriftsteller auf einzelne politische Ereignisse sowohl im eigenen Land als auch auf der internationalen Ebene nieder, die wiederum Rückschlüsse auf die Motivationen zulassen, die einzelne Schriftsteller zu diesen Reaktionen bewogen haben. Während nach dem Juniaufstand 1953 die Schriftsteller der ersten Generation individuell oder innerhalb der Organisationen die offizielle Parteilinie vom „faschistischen Putsch" unterstützten, waren die Stimmen beim Mauerbau 1961 und in einem noch größeren Maße beim Prager Frühling 1968, als sich auch die zweite Generation zu Wort meldete, nicht mehr so eindeutig. Noch komplizierter sah die Situation während der Wende 1989 aus, als sich eine große Gruppe der Schriftsteller, die sich schon in der Emigration befunden haben, lediglich aus dem Ausland zu Wort melden konnte. Viele Schriftsteller der zweiten und der dritten Generation (wie z. B. Erich Loest) haben sich dabei im Laufe der Zeit von der Partei distanziert, sind daraus ausgetreten oder wurden gar rausgeworfen, mussten also für offene Kritik Konsequenzen tragen. Zur offenen Rebellion gegen die Machthaber kam es in den intellektuellen Kreisen der DDR zwar verhältnismäßig früh, und zwar in den späten 50er Jahren mit der sog. „Harich-Janka Gruppe", doch wurde solcher Tätigkeit schnell ein Ende gesetzt und eine aktiv Widerstand leistende Opposition blieb für lange Zeit ausgeschaltet. Zum tiefsten und nicht mehr zu kittenden Riss in den Beziehungen zwischen den Schriftstellern und den Machthabern kam es erst 1976 infolge der Biermann-Affäre, als der Liedermacher und Lyriker nach seinen SED-kritischen Aussagen während eines

Konzertauftritts in Köln ausgebürgert worden war. In der Folgezeit wurden viele offene Protestbriefe verfasst und im Zuge der damit verbundenen politischen Turbulenzen mehrere Schriftsteller – Unterzeichner solcher Briefe – verfolgt und letztendlich zur Emigration gezwungen.

Auch wenn in anderen Ostblockstaaten durchaus ähnliche generationelle Unterschiede im Schriftstellermilieu festzustellen sind, waren diese in der DDR doch besonders schwerwiegend und sichtbar während der tiefgreifenden politischen Umwälzungen.

4. Einflussmittel der Macht auf die Künstler

Im Kontext der Mittel der Einflussnahme auf die Künstler, die der Macht zur Verfügung standen, erscheint eine Aussage des polnischen Nobelpreisträgers Czesław Miłosz aus seinem Buch „Zniewolony umysł" (‚Verführtes Denken') besonders treffend zu sein, sie gibt doch die Essenz und den Sinn der Sache wieder und zeigt, wie in den autoritären Systemen die Menschen zur „Einsicht gebracht" werden:

> In Volksdemokratien wogt ein Kampf um die geistige Herrschaft: Der Mensch muss dahin gebracht werden, zu verstehen. Wenn er versteht, akzeptiert er. Wer sind die Feinde des neuen Systems? Das sind diejenigen, die nicht verstehen. Sie verstehen entweder deswegen nicht, weil ihr Geist zu schwach ist oder deswegen nicht, weil er zu schlecht funktioniert.
>
> (Miłosz 1990: 231, Übers. M.L.)

Man versuchte, dieses Ziel in der DDR, genauso wie in anderen Ostblockstaaten, durch ein breites Repertoire von Belohnungen, Strafen und Repressionen zu erreichen. Die Wirkungskraft der Belohnungen beschreibt Robert Grünbaum als psychologisch bewiesen und eigentlich simpel: „Die Schriftsteller [sind] – so wie auch andere Menschen – anfällig für eine von den Machthabern ausgeübte Korruption, für Privilegien, sie können durch Druck dazu gebracht werden, etwas zu tun, aber sie können den Machthabern auch aus Überzeugung zur Verfügung stehen" (Grünbaum 2002: 41). Zu dieser Kategorie gehörte unter anderem die Vergabe von attraktiven Posten, von Stipendien, Preisen und Genehmigungen zu Auslandsreisen, aber vor allem eine Publikationsgarantie, die jeder aktive Schriftsteller sehr hoch schätzte. Diese Privilegien konnten jedoch wiederum entzogen werden. Und andersrum: falls die „milderen" Mittel versagt haben sollten, wurde mit härteren durchgegriffen:

> Jegliche Art von Verfehlung gegen die von der Partei vorgegebene Linie konnte mit Sanktionen geahndet werden: von der öffentlichen Brandmarkung der

> «Trotzigen» als «Klassenfeinde», «Aufwiegler» oder «Abtrünnige» über die am häufigsten angewandte Art – den Ausschluss aus dem Schriftstellerverband, das zeitlich begrenzte Publikationsverbot, die Ablehnung von Bewilligungsansuchen für Reisen, Amtsenthebungen, bis hin zum Rauswurf aus der Partei.
> (Latkowska 2019: 47)

Ein Beispiel für solche Maßnahmen ist etwa die Verhängung eines Auftrittsverbots für den Berliner Liedermacher Stephan Krawczyk (geb. 1955) im Jahre 1985: „Entzug der Zulassung. Entsprechend § 4 (b) der Anordnung über die Zulassung von frei- und nebenberuflich tätigen Künstlern auf dem Gebiet der Unterhaltungskunst (Gbl. Sonderdruck Nr. 708) wurde die Herrn Stefan Krawczyk erteilte Zulassung zur Tätigkeit auf dem Gebiet der Unterhaltungskunst am 31.07.1985 widerrufen. Unterschrieben Helga Roensch".[1] Ein anderes Beispiel ist der Fall von Thomas Brasch, der wegen der Verteilung von regierungskritischen Flugblättern, die den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei verdammten, festgenommen und verhaftet wurde.

> Er (Thomas Brasch) wird beschuldigt, im August 1968 in Berlin staatsfeindliche Hetze dadurch betrieben zu haben, indem er mit anderen Personen Hetzflugblätter herstellte und verbreitete, deren Inhalt die Maßnahmen der sozialistischen Staaten in der CSSR diskriminierten und herabsetzten mit dem Ziel, die Bürger der DDR gegen die sozialistische Staats- und Gesellschaftsordnung aufzuwiegeln. Er wurde festgenommen, als er am 21.08.1968 in den Abendstunden über Hunderte solcher Hetzflugblätter im Stadtbezirk Prenzlauer Berg gebracht hatte (sic!).[2]

Übrigens ist Thomas Brasch, wie auch viele andere Schriftsteller, in den 70er Jahren in die BRD bzw. Westberlin übergesiedelt. Mit der Zeit hat sich infolge einer freiwilligen oder erzwungenen Emigration aus der DDR eine immer größere Gruppe von DDR-Schriftstellern im Ausland befunden und meldete sich von dort auch politisch zu Wort. Die letzte Welle der Emigration aus der DDR fand in den 80er Jahren statt und betraf vor allem die Schriftsteller der zweiten und dritten Generation, die in der DDR auf unterschiedliche Art und Weise verfolgt wurden. Ihre Schicksale trugen viele gemeinsame Züge, die aus einer Mischung von Gefühlen des Verlorenseins, der Orientierungssuche in der neuen Heimat sowie einer Sehnsucht bestand. Kaum einer der emigrierten Schriftsteller kritisierte den Sozialismus an sich, sondern lediglich den der SED. Oder wie es Andrea Jäger zutreffend formulierte:

1 Archiv der Robert-Havemann-Gesellschaft, Magistrat von Berlin, Hauptstadt der DDR, Stadtrat für Kultur, Sign. TH 11/09.

2 BStU, MfS, *Haftbefehl an Thomas Brasch*, 27. August 1968, Sign. AU 339/90.

> Die Erfahrung politischer Repression, die im Bau der Mauer 1961 und der Beendigung reformsozialistischer Hoffnungen durch die gewaltsame Zerschlagung des «Prager Frühlings» ihre Höhepunkte hatte, aber auch die Erfahrung eigener Betroffenheit von der Zensur und von den scharfen Angriffen auf kritische Schriftsteller, die mit dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 zur offiziellen Parteilinie erhoben wurden, führten nicht notwendig zu dem Urteil, in den Verhältnissen des realen Sozialismus sei eine Verbesserung der Lage ausgeschlossen.
>
> (Jäger 1995: 9)

5. Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Intellektuellenkreise aus der DDR ein für ein autoritäres System typisches, aber in vielerlei Hinsicht auch wiederum ein spezifisches Schicksal erfahren haben. Ein in mehrfacher Hinsicht eingegrenzter Raum für literarisch-öffentliche Tätigkeit in der DDR im Zusammenspiel mit den aus dem Krieg resultierenden, identitätsstiftenden generationellen Erlebnissen haben das Verhältnis der Schriftsteller zur Politik in hohem Maße geprägt. Dies ist besonders für die Vertreter der ersten und der zweiten Generation zutreffend, wohingegen die dritte Generation auf Grund ganz anderer persönlicher Erfahrungen ein anderes (sprich: distanzierteres) Verhältnis zur Staatspolitik entwickelt hatte, sich hier enthaltsamer verhielt. Die Methoden des Druckausübens der Macht auf das Milieu der Künstler, die hier verkürzt skizziert werden konnten, haben eine auch für die damaligen Verhältnisse, die im Ostblock herrschten, eine überdurchschnittlich starke Emigration zur Folge gehabt. Die mag sicherlich mit der spezifischen Situation des geteilten Deutschland zu tun gehabt haben; man konnte die DDR verlassen, ohne seinen Sprachraum verlassen zu müssen. Doch sticht es ins Auge, dass diese Emigranten es eher vermieden, den Sozialismus im Ganzen zu verdammen – im Gegensatz zur Kritik an der Partei, die von ihnen ziemlich offen ausgedrückt wurde. So kann das hier geschilderte Fallbeispiel DDR als ein interessantes und vielsagendes Beispiel des Wechselverhältnisses zwischen der Literaturwelt und der Macht betrachtet werden, welches nicht in jeder, aber doch in vielerlei Hinsicht als typisch für undemokratische Systeme anzusehen ist.

Bibliographie

Bourdieu, Pierre (1991): Die Intellektuellen und die Macht, Hamburg: VSA-Verlag

Emmerich, Wolfgang (2000): Die Risiken des Dafürseins. Optionen und Illusionen der ostdeutschen literarischen Intelligenz 1945–1990, in: Sven Hanuschek u.a. (Hg.): Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 269–284

Grunenberg, Antonia (1983): Antifaschismus – ein deutscher Mythos. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt

Grünbaum, Robert (2002): Jenseits des Alltags. Die Schriftsteller der DDR und die Revolution von 1989/90. Baden-Baden: Nomos

Jäger, Andrea (1995): Schriftsteller aus der DDR. Ausbürgerungen und Übersiedlungen von 1961 bis 1989. Frankfurt a. Main: Peter Lang Verlag

Latkowska, Magdalena (2019): „Sozialismus-Pädagogen“ oder „Klassenfeinde“? Die Haltung der DDR-Schriftsteller zum Aufstand des 17. Juni 1953, Mauerbau 1961 und Mauerfall 1989. Münster u.a.: LIT Verlag

Miłosz, Czesław (1990): Zniewolony umysł (Verführtes Denken). Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Noack, Paul (1991): Deutschland, deine Intellektuellen. Die Kunst, sich ins Abseits zu stellen. Bonn: Aktuell Verlag

Rüther, Günter (2013): Literatur und Politik. Ein deutsches Verhängnis?. Göttingen: Faber und Faber

Dokumente

Archiv der Robert-Havemann-Gesellschaft, Magistrat von Berlin, Hauptstadt der DDR, Stadtrat für Kultur, Sign. TH 11/09

BStU, MfS, Haftbefehl an Thomas Brasch, 27. August 1968, Sign. AU 339/90

Bildersturm, Säkularisation und die Gewalt der Rechtsordnungen. Zu Kleists *Heiliger Cäcilie*

Michael Mandelartz (Tokyo)

Abstract: Bildersturm und Säkularisation, die Hintergrundereignisse in Kleists um 1600 angesiedelter Erzählung *Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*, spielten auch zweihundert Jahre später eine zentrale Rolle, als während der Französischen Revolution, beim Reichsdeputationshauptschluss und den Preußischen Reformen die auf geteiltem Eigentum beruhende feudale in eine bürgerliche Gesellschaft von Privateigentümern umgebaut wurde. Seit der Durchreise durch Aachen im Jahre 1807 wurde Kleist, so die These, zum Gegner dieses Umbaus. Die in Aachen spielende *Cäcilien*-Erzählung reagiert auf konkrete Reformschritte im Jahre 1810 und auf Adam Müllers fortgesetzte Opposition gegen die Reformen.

Keywords: Heinrich von Kleist, *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*, Adam Müller, Bildersturm, Säkularisation, Preußische Reformen, Aachen

1. *Einleitung*

Rechtsordnungen entstehen nach Walter Benjamin in der Auseinandersetzung zwischen recht*setzender* und rechts*erhaltender* Gewalt (vgl. Benjamin 1991: 190). In Kleists *Kohlhaas* scheitert dessen rechtsetzende Gewalt an der rechtserhaltenden Gewalt Sachsens, in einer dialektischen Volte modifiziert er aber zuletzt rechtsetzend die rechtserhaltende Gewalt Brandenburgs (vgl. Mandelartz 2011). Dieser optimistische, um den Preis des Selbstopfers erreichte Schluss entspricht Kleists Hoffnungen auf eine Umgestaltung Preußens, als er die Novelle konzipierte. Ende 1810, als *Die heilige Cäcilie* entstand, waren diese Hoffnungen wohl zerstoben. Die 1807 begonnenen Preußischen Reformen nahmen seit Oktober 1810 Fahrt auf und gestalteten Preußen um. In Aachen aber, wo die Erzählung spielt, hatte er die Ergebnisse solcher Reformen wahrscheinlich vor Augen gehabt.

In der Erzählung scheitert das Vorhaben von vier Brüdern, der Stadt Aachen gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Cäcilien-Kloster „das Schauspiel einer Bilderstürmerei“ (Kleist 1990: 287)[1] zu geben, an der Aufführung eines alten Musikwerkes durch die Nonnen. Dieser „Triumph der Religion“

1 Kleists *Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* wird i.F. fortlaufend zitiert nach Kleist (1990).

(298) wird weiter gesteigert, wenn die Brüder das *Gloria in excelsis* in ihrem Gasthaus „mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme“ (303) wiederholen, seitdem ein „Klosterleben“ (298) führen und das *Gloria* täglich wie „Leoparden und Wölfe“ (303) absingen. Sie werden ins „Irrenhaus“ (295) verbracht und die Rettung des Klosters als Wunder der heiligen Cäcilie hingestellt. „[G]leichwohl“ (293) wird das Kloster im Westfälischen Frieden säkularisiert.

Mit dem „gleichwohl“ insinuiert der Erzähler, das ‚Wunder‘ habe die katholische Religion bestätigt und der bilderstürmerische Umsturzversuch sei daher illegitim gewesen. Historisch aber wird das ‚Wunder‘ durch die Säkularisation nachträglich vernichtet und der versuchte Bildersturm gerechtfertigt (vgl. auch Puschmann 1988: 18 f.). Denn die neue, im Bildersturm herzustellende Rechtsordnung, in der die religiösen Bilder keine Macht mehr hätten, wird im Westfälischen Frieden durch die Säkularisation realisiert. Wir haben es also wie beim *Kohlhaas* mit einem dialektischen Dreischritt von rechtsetzender und rechtserhaltender Gewalt zu tun: Die rechtsetzende Gewalt der Bilderstürmer zerbricht an der rechtserhaltenden Gewalt der christlichen Ständegesellschaft, und die Brüder werden ins Irrenhaus gesteckt; sie verzweifeln an der Möglichkeit, die Gesellschaft umzugestalten und setzen ihre Hoffnungen nur noch auf die jenseitige Welt. *Diese Welt* wird ihnen zur Hölle, aus der heraus sie immer wieder mit einer Stimme „wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle“ (303), Gott um Erbarmen anflehen. Ein halbes Jahrhundert später aber zerbricht das Kloster an der rechtserhaltenden Gewalt des Staates, der inzwischen die Fronten gewechselt hat, so dass sich die Hoffnung der Brüder posthum erfüllt. Im Unterschied zu Kohlhaas, der seinen Erfolg kurz vor der Hinrichtung genießt und befriedigt stirbt, erfahren die vier Brüder von ihrem späten Erfolg allerdings nichts mehr und verzweifeln an diesem Leben.

Bilderstürme und Säkularisationen spielten zu Kleists Zeit eine entscheidende Rolle bei der Modernisierung der europäischen Gesellschaften. Es liegt daher nahe, die Erzählung als Projektion von zeitgenössischen Streitfragen in frühere Epochen zu verstehen. Es soll nun zum einen plausibel gemacht werden, dass Kleist, der die Aufhebung der Ständegesellschaft unterstützt und noch 1806 brieflich geäußert hatte, er wolle seinen „Lieblings-Gegenstand“, das „Befreiungs-Geschäft der Zünfte [. . .] völlig auslernen“ und an der „gänzliche[n] Wiederherstellung der natürlichen Gewerbsfreiheit“ mitwirken (Kleist 1997: 354), in Aachen mit deren Konsequenzen konfrontiert wurde und seine Überzeugung umkehrte; und zum anderen, dass das höllische Gebrüll der Brüder auf Kleists Freund Adam Müller anspielt, dessen Tochter Cäcilie die Erstfassung der Erzählung gewidmet war. Es folgt daher zunächst eine Skizze der ökonomischen Folgen der Säkularisation in Aachen (2) und darauf eine Interpretation, die Müllers Position einbezieht (3).

2. *Bildersturm, Säkularisation und Eigentum*

Der Kunsthistoriker Berthold Hinz deutet Säkularisationen als „rechtswidrige Enteignung größten Stils“ (Hinz 1973: 108). Die entstehende bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft habe sich damit eine Rechtsform geschaffen, um Feudaleigentum in kapitalistisch nutzbares Privateigentum umzuwandeln. Säkularisationen verfestigen danach die Ergebnisse von Bilderstürmen in einer neuen Rechtsordnung. Das bürgerliche Staatswesen muss sich von den früheren Bilderstürmen allerdings distanzieren, um die neue Ordnung nicht zu gefährden. So lastet Schiller sie in der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* nicht dem Bürgertum, sondern einer „verworfenen Pöbelseele“ (Schiller 1958: 215) an. Kleist ordnet sie dagegen historisch korrekt dem Bürgertum zu, nämlich Theologen, „Kaufmannssöhne[n] und Studenten“ (286; vgl. Warnke 1973: 107).

Für Hinz sind Säkularisationen eine Erscheinungsform der „ursprünglichen Akkumulation“ (Hinz 1973: 112), die bei Marx die Entstehung eines ursprünglichen Kapitals aus dem Raub feudalen, insbesondere kirchlichen Eigentums bezeichnet. Für England setzt Marx sie beim „kolossalen Diebstahl der Kirchengüter“ (Marx / Engels 1962: 749) während der Reformation an. In Frankreich geschieht dasselbe während der Französischen Revolution (vgl. Soboul 1983: 516–522), in Deutschland unter französischem Druck beim Reichsdeputationshauptschluss von 1803 und den Preußischen Reformen ab 1807.

Die Konflikte um Bildersturm und Säkularisation waren Kleist bekannt. Ein eigenes Bild konnte er sich machen, als er auf der Rückreise aus französischer Gefangenschaft im Sommer 1807 durch Aachen kam,[2] das seit 1794 von Frankreich dauerhaft besetzt und seit 1797 Hauptstadt des Département de la Roer war. 1802 begann die Überführung kirchlichen Besitzes in Nationaleigentum. Von den 28 Aachener Klöstern und Stiften wurden 23 aufgehoben (Schaffer 2002: 68). Die Mönche, Nonnen und Stiftler wurden vertrieben und der über Jahrhunderte angesammelte Besitz zugunsten der französischen Staatskasse versteigert (Schildt-Specker 2003: 211 f.). Über den neuen Berufsstand der Immobilienmakler, mit dem sich Kleist im *Findling* beschäftigt, ging ein Großteil des Grundbesitzes, der Gebäude und der Produktionsmittel an das städtische Bürgertum. Die Immobilien wurden in kleinere Parzellen aufgeteilt und mit einem Aufschlag von über 50 % weiterverkauft (Clemens 1995: 52 f., 255; Kraus 2018: 217–221), die für die Klöster tätigen Arbeitskräfte entschädigungslos entlassen (Schildt-Specker 2003: 211 f., 218 f.). Das

2 Neuhoff (2015: 197) begründet diese Vermutung mit dem Kleist abverlangten Ehrenwort, auf der Rückreise von Châlons sur Marne nach Berlin einer bestimmten Route zu folgen, die wahrscheinlich über Aachen führte.

kirchlich-feudale, an Personenverbände gebundene Eigentum wurde derart in frei verkäufliches, als Produktionsmittel nutzbares Privateigentum einerseits und besitzlose Arbeitskräfte andererseits zerlegt.

Mit dem Fortfall der Zunftschranken, einem Überangebot an Arbeitskräften, ungenutzten Gebäuden und genügend Kapital waren die Bedingungen für die Industrialisierung der Aachener Tuch- und Nadelindustrie gegeben. Frankreich bot einen riesigen Absatzmarkt (vgl. Thun 1879: 19), und mit der Kontinentalsperre (1806) fiel die englische Konkurrenz fort. Die Handwerker wurden an den neuen Maschinen zu Stücklohnarbeitern (vgl. Thun 1879: 21), und in der Nadelproduktion nahm die Kinderarbeit überhand (vgl. Kraus 2018: 416).

Das Gegenbild zur kapitalistischen Wirtschaft in Aachen zeichnet Kleist in der *Heiligen Cäcilie*, als die Mutter der Brüder die Klosterkirche besichtigt, in der Gott, wie sie meint, „ihre Söhne wie durch unsichtbare Blitze zu Grunde gerichtet hatte“ (307). Hunderte von Arbeitern erhöhen, fröhliche Lieder singend, die Türme um ein Drittel und belegen das Dach mit Kupfer (vgl. 307). Die christliche Ständegesellschaft ist hier im Einklang mit sich selbst, obwohl ihre wirtschaftliche Blüte sich zweifelhaften Legenden wie der vom Wunder der heiligen Cäcilie verdankt, die dem Kloster offensichtlich reichlich Spenden zugeführt hat, mit denen nun die Bautätigkeit finanziert wird. Als Kleist im August 1807 durch Aachen kam, fand er dagegen eine in Kapitaleigner und Besitzlose zerfallene Gesellschaft vor, wie sie ab Oktober auch in Preußen eingeführt werden sollte.

Die Blütenträume einer „natürlichen Gewerbsfreiheit“, die früher schon Georg Forster in Aachen geträumt hatte (vgl. Forster 1965: 477–480), waren, als Kleist in Berlin ankam, wohl geplatzt. Aachen aber war die Chiffre für die napoleonische Herrschaft in Deutschland und eine Gesellschaft, die in Besitzende und Habenichtse auseinanderfällt.

3. *Adam Müller und* Die heilige Cäcilie

In den *Berliner Abendblättern* lässt Kleist dann die Parteigänger der alten Besitzverhältnisse und die des Privateigentums aufeinanderprallen. Im Anschluss an die *Cäcilie* platzierte er einige Artikel Adam Müllers, die sich auf das Edikt vom 9. Oktober 1807 bezogen, *den erleichterten Besitz und den freien Gebrauch des Grundeigentums* [. . .] *betreffend*. Am 11. November 1810, vier Tage vor Erscheinen der *Cäcilie*, erlangte es in ganz Preußen Geltung (vgl. Edikt . . . 1978: 43). Für die Abzahlung der im Frieden von Tilsit (Juli 1807) auferlegten Kontributionen überführte es ständisches Grundeigentum in Privateigentum mit uneingeschränkter Verfügungsgewalt. Nach

dem früheren Recht lagen mehrere Nutzungsrechte auf demselben Grund (vgl. Schwab 1975: 68–72); Handel und hypothekarische Belastbarkeit waren stark eingeschränkt gewesen, was mangelhafte Kreditwürdigkeit vieler Adliger zur Folge gehabt hatte. Parallel zur Umwandlung des Eigentums hob das Edikt die Gutsuntertänigkeit in ganz Preußen auf. Ergänzend beendete das Finanzedikt vom 27. Oktober die adligen Steuerprivilegien und führte die Gewerbefreiheit ein, und am 30. Oktober folgte das *Edikt über die Einziehung sämtlicher geistlicher Güter*, das die Säkularisation vollzog. Die Gutsbesitzer wurden derart zur Aufnahme von Hypotheken für neue Investitionen ermuntert, während ihre Untertanen auf die Suche nach Lohn und Brot geschickt wurden. Marxens „Scheidungsprozeß von Produzent und Produktionsmittel" (Marx / Engels 1962: 742) war vollzogen, die Lage war dieselbe wie im französischen Aachen.

Adam Müller polemisierte nun in den *Abendblättern* gegen die neue Rechtsordnung und insbesondere gegen die Belastung des Privateigentums mit Hypotheken. Diese setze nämlich voraus, dass der Eigentümer „Credit" (Berliner Abendblätter 1965: 157) habe, d.h. dass der Gläubiger an dessen Vertragstreue glaube. Dieses Vertrauen setze aber seinerseits Vertrauen in den Staat voraus, der den Vertrag im Konfliktfall durchzusetzen habe. Die „Spezialhypotheken" auf privates Grundeigentum seien in diesem Sinne von den „Generalhypotheken" (ebd.) des Staates abhängig, also von der Beständigkeit des Rechts. Die aber untergrabe die preußische Regierung, wenn sie die Kredibilität von den Ständen auf Privatleute übertrage. Die nächste Nummer der *Abendblätter* brachte dann nach der Fortsetzung der *Cäcilie* die Anekdote *Kampf der Blinden mit dem Schweine*, eine Parabel auf den blinden Kampf aller gegen alle unter Bedingungen freier Konkurrenz.

Sechs Tage später vertrat Friedrich von Raumer die Position des angegriffenen Hardenberg. Gegen Müllers historisches Recht führt er „die ewigen Gesetze der Natur" (Berliner Abendblätter 1965: 175) an. Verfassungen, die den „Eigennutz Einzelner" stützten, zerstörten die Einheit der Nation und seien „mit einem kräftigen Schlage [zu] vernichten" (Berliner Abendblätter 1965: 176).

Müller stand mit seiner Argumentation auf verlorenem Posten. Schon 1798 war auf dem Frieden von Rastatt die französische Forderung nach Verschiebung der Grenze an den Rhein und Entschädigung der Verluste deutscher Fürsten durch Säkularisationen angenommen worden, und 1803 wurde dies im Reichsdeputationshauptschluss umgesetzt. Das Edikt von 1810, gegen das sich Müller wandte, war längst beschlossene Sache, und er wusste das. Im November 1805 schrieb er an Friedrich Gentz:

> [W]arum steigen diese Dämonen? [Gemeint ist wohl Napoleon, M.M.] Damit es keinen Blick aufwärts mehr gebe, als den zum Himmel. [. . .] Mitten im Glauben

> an die Unsterblichkeit des *Rechts* oder an das Recht zur Unsterblichkeit, sehen Sie dem Untergang der letzten endlichen Formen des Göttlichen zu. Die Hölle hat sich unter uns aufgethan, sie verschlingt die letzten irdischen Reste des Werkes Christi.
>
> (Gentz / Müller 1857: 86f.)

Die Hölle hat sich für Müller durch die Siege Napoleons und deren rechtliche Folgen aufgetan, sein Blick wendet sich zum Himmel. Kleist kannte wohl aus dem freundschaftlichen Verkehr solche Sprüche Müllers, der auf allen medialen Kanälen weiter und weiter gegen die Umgestaltung der feudalen in die auf Kredit gebaute kapitalistische Rechtsordnung polemisierte. Das entspricht der Position der vier Brüder in der *Cäcilien*-Erzählung, deren Hoffnungen sich auf den Himmel richten, während ihre Verzweiflung sich im Gebrüll Ausdruck verschafft. Die Positionen haben sich jedoch verkehrt: Richtete sich die rechtsetzende Gewalt der Brüder gegen die rechtserhaltende Gewalt der Ständegesellschaft und wurde durch diese überwunden, bis sie im Westfälischen Frieden selbst zurückgedrängt wurde, so richtet sich Müllers rechtsetzende Gewalt gegen Säkularisation und Privateigentum und wird von den Siegen Napoleons und den Beschlüssen der deutschen Fürsten zurückgedrängt. Ob sich Müllers Intentionen wie bei den Brüdern zu einem späteren Zeitpunkt erfüllen werden, bleibt offen (realhistorisch haben sie sich bis heute nicht erfüllt). Jedenfalls haben wir es mit zwei dialektischen Dreischritten von rechtsetzender und rechtserhaltender Gewalt zu tun, deren Intentionen sich umgekehrt zueinander verhalten.

Die vier Brüder setzen mit ihrem „Schauspiel einer Bilderstürmerei“ (287) darauf, dass hinter dem ideologisch besetzten Kirchenbau, der den freien Blick in die Welt verstellt, das göttliche Schauspiel von Raumers „ewigen Gesetze[n] der Natur“ zum Vorschein kommen wird, das sie mit dem Versprechen auf eine freie Gesellschaft freier Individuen verbinden. Dass die Kirche die Einsicht in die göttlichen Gesetze verstellt, bestätigt die Erzählung selbst. Der Mutter der Brüder bietet sich nämlich ein „doppelte[s] Schauspiel“ (307) dar, als sie die Arbeiter fröhlich die Türme erhöhen sieht:

> Dabei stand ein Gewitter, dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern, im Hintergrunde des Baus; dasselbe hatte schon über die Gegend von Aachen ausgedonnert, und als es noch einige kraftlose Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es, zu Dünsten aufgelöst, mißvergnügt murmelnd in Osten herab. (307)

‚Doppelt‘ ist dieses Schauspiel, weil das fröhliche Theater der prosperierenden Ständegesellschaft im Rahmen von Gottes größerem Naturtheater aufgeführt wird. Die Blitze Gottes tangieren die Gesellschaft aber nicht: Die auf Legenden statt auf die Natur gebaute Ständegesellschaft steht zwar, der

Symbolik des Wetters zufolge, im Widerspruch zu Gott, befindet sich aber dennoch auf dem Höhepunkt ihrer Macht und der inneren Anerkennung durch die niederen Stände. Zwischen dem Willen Gottes und der gesellschaftlichen Ordnung besteht kein Zusammenhang, denn Gott hat keine Macht über *diese* Welt. Dann gibt es aber auch die Fortschrittsdynamik nicht, auf die Kleist seine Hoffnungen bis zum *Kohlhaas* gesetzt hatte.[3] Die Rechtsordnungen sind bloßes Resultat gewalttätiger Auseinandersetzungen und die Welt daher ‚des Teufels'.

Die Nonnen und die Gläubigen aber stimmen mit dem Himmel überein, wenn das Oratorium sie „wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs" (293) führt:

> [E]s regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem [. . .] Gloria in excelsis, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei (293).

In der Musik harmoniert der Katholizismus mit dem Jenseits. Aber wenn die Gläubigen in der Kirche wie „tot" sind, so folgt, dass sich die Harmonie den Lebenden *nicht* mitteilt, dass sie als isoliertes Phänomen keine Folgen für die Welt hat, wie oben schon anhand der Wettermetaphorik festgestellt wurde. Die Gläubigen verlassen die Kirche, wie sie sie betreten haben; nur die vier Brüder verzweifeln, weil sich die Welt nicht bessern lässt. Ihr *Gloria in excelsis*, das „jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang" (303), ist Ausdruck dieser Verzweiflung und zugleich Bitte um Erlösung. Denn so wenig, wie die isolierte Erfahrung der Harmonie einen Vorschein auf eine harmonische *Welt* zu geben vermag, so sehr garantiert sie die Harmonie *im Tode*. Aus der Hölle *dieser* Welt richten sich die Hoffnungen der vier Brüder daher auf *jene* Welt, und schließlich sterben sie „eines heitern und vergnügten Todes" (313).

Insofern stimmt die Erzählung zu Müllers oben dargelegter Verzweiflung. Einer der letzten Briefe Kleists vom 20. November 1811, an Müllers Frau, bestätigt auch seine Einstimmung; aber während er Müller auffordert, sein oppositionelles ‚Gebrüll' fortzusetzen, verabschiedet er sich selbst wie die vier Brüder aus dieser Welt ins Jenseits:

> Leben Sie wohl, unsre liebe liebe Freundin, und seyn Sie auf Erden, wie es gar wohl möglich ist, recht glücklich; wir unsrer Seits wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen, und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern umher wandeln

3 Dessen Protagonist wählt frei seine eigene Hinrichtung, um dieser Dynamik einen neuen Schub zu geben. Vgl. dazu wieder Mandelartz (2011: 166–168).

werden. Adieu! Einen Kuß von mir, dem Schreiber, an Müller, er soll zuweilen meiner gedenken: und ein rüstiger Streiter Gottes gegen den Teufel Aberwitz bleiben, der die Welt in Banden hält.

(Kleist 1997: 511)

Bibliographie

Benjamin, Walter (1991): Zur Kritik der Gewalt, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 179–203

Berliner Abendblätter (1965): Hrsg. v. Heinrich von Kleist. Neu hrsg. v. Helmut Sembdner. Jahrgang 1810. Stuttgart: Cotta

Clemens, Gabriele B. (1995): Immobilienhändler und Spekulanten. Die sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Bedeutung der Großkäufer bei den Nationalgüterversteigerungen in den rheinischen Departements (1803–1813). Boppard am Rhein: Boldt

Edikt den erleichterten Besitz und den freien Gebrauch des Grundeigentums [. . .] betreffend (1978), in: Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte. Hrsg. v. Ernst Rudolf Huber, Bd 1: 1803–1850. 3. Aufl. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: Kohlhammer, S. 41–43

Forster, Georg (1965): Ansichten vom Niederrhein, in: ders.: Werke in vier Bänden, Bd. 2. Hrsg. v. Gerhard Steiner. Leipzig: Insel, S. 367–869

Gentz, Friedrich / Adam Heinrich Müller (1857): Briefwechsel 1800–1829. Stuttgart: Cotta

Hinz, Berthold (1973): Säkularisation als verwerteter „Bildersturm“. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die bürgerliche Gesellschaft, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Hrsg. v. Martin Warnke. München: Hanser, S. 108–120

Kleist, Heinrich von (1990): Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 286–313

Kleist, Heinrich von (1997): Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist, 1793–1811. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget / Stefan Ormanns. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag

Kraus, Thomas R. (2018): Von der Reichsstadt zur „bonne ville“. Aachen zur Zeit der Französischen Republik und unter Kaiser Napoleon I. (1792–1814). Neustadt an der Aisch: Schmidt (= Aachen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 5)

Mandelartz, Michael (2011): „. . . dass das Volk zum Wollen der Freiheit und zur Einsicht in seine Rechte noch nicht erwacht sey“. Kleists *Kohlhaas* und Fichtes Recht der Rebellion, in: ders.: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin: Erich Schmidt, S. 128–168

Marx, Karl / Friedrich Engels (1962): Werke, Bd. 23: Das Kapital. I. Band. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK d. SED. Berlin: Dietz

Neuhoff, Klaus (2015): Heinrich von Kleist beschäftigt sich mit Aachener Stiftungen, in: Kleist-Jahrbuch 2015, S. 193–211

Puschmann, Rosemarie (1988): Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen. Bielefeld: Aisthesis

Schaffer, Wolfgang (2002): Die rheinische Klosterlandschaft im Vorfeld der Säkularisation von 1802/03, in: Klosterkultur und Säkularisation im Rheinland. Hrsg. v. Georg Mölich / Joachim Oepen / Wolfgang Rosen. Essen: Klartext, S. 35–70

Schildt-Specker, Barbara (2003): Das Ende der Klöster. Die Säkularisation im Rheinland von 1802, in: Analecta Coloniensia. Jahrbuch der Diözesan- und Dombibliothek Köln mit Bibliothek St. Albertus Magnus 2, S. 209–225

Schiller, Friedrich (1958): Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande, in: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke / Herbert G. Göpfert, Bd. 4. München: Hanser

Schwab, Dieter (1975): Eigentum, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg. v. Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck, Bd. 2. Stuttgart: Klett, S. 65–115

Soboul, Albert (1983): Die Große Französische Revolution. Ein Abriß ihrer Geschichte (1789–1799). Hrsg. u. übers. v. Joachim Heilmann / Dietfried Krause-Vilmar. 4. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Thun, Alphons (1879): Die Industrie am Niederrhein und ihre Arbeiter, Bd. 1: Die linksrheinische Textilindustrie. Leipzig: Duncker & Humblot

Warnke, Martin (1973): Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Hrsg. v. Martin Warnke. München: Hanser, S. 99–107

Gewalt als Mythos. Zur Darstellung der Gewalt als literarisches Konstrukt am Beispiel von Alex Capus' *Eine Frage der Zeit*

Shiwanee Parimal (Pune)

Abstract: Dieser Beitrag beschäftigt sich mit Konstruktion und Dekonstruktion von Gewalt als Mythos in der Literatur. Als Beispiel aus der deutschsprachigen Schweizer Literatur wird der Roman *Eine Frage der Zeit* von Alex Capus analysiert. Den theoretischen Rahmen zu dieser Diskussion bietet der Text *Macht und Gewalt* von Hannah Arendt, der die Beziehung zwischen Gewalt und Machtverhältnissen kritisch darstellt. Die politische Neutralität der Schweiz und ihre literarische Darstellung bilden den Kontext.

Keywords: Gewalt als Konstrukt, Deutschsprachige Schweizer Literatur, Mythos, Alex Capus

1. Einleitung

Die drei Schiffbauer Anton Rüter, Hermann Wendt und Rudolf Tellmann fahren nach Afrika. Sie haben die Aufgabe, ein Schiff nach Afrika zu transportieren und als Dampfschiff für Kaiser Wilhelm II. aufzubauen. Das Schiff wurde in Papenburg schon fertiggebaut und auf den Namen ‚Götzen' getauft, für den Transport aber wieder in Stücke zerlegt. Die Aufgabe der drei Schiffbauer besteht darin, die zerlegten Stücke nach Afrika – an den Tanganikasee – zu transportieren und dort wieder zusammenzubauen. Der zuerst im Jahre 2007 von Alex Capus veröffentlichte Roman *Eine Frage der Zeit* stellt die Geschichte der drei Schiffbauer und ihrer mit dem Schiff verbundenen Schicksale dar.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich am Beispiel dieses Romans mit der literarischen Gestaltung von Gewalt als Mythos. Den theoretischen Rahmen bietet der Text *Macht und Gewalt* von Hannah Arendt, der die Beziehung zwischen Gewalt und Machtverhältnissen kritisch darstellt. Der Umbau eines Dampfschiffes zum Kriegsschiff erhält metaphorischen Wert und zeigt die Konstruktion von Gewalt als Phänomen durch Handlungen der Machtausübenden.

Die Nachkriegsliteratur der deutschsprachigen Schweiz, die im Lichte der von der Schweiz angenommenen Ideologie der Neutralität eine besondere Rolle spielte, bietet den zeiträumlichen Kontext zur Diskussion.

2. *Alex Capus:* Eine Frage der Zeit *(2008)*

Der einjährige Aufenthalt auf einem fremden Kontinent beängstigt die drei ungebildeten Schiffbauer nicht, da dieses Jahr mit der Konstruktion des Schiffes für sie schnell vergehen wird. Dass sie die Aufgabe nicht so beängstigend finden, liegt auch an ihrer Einstellung zur Arbeit. Anton Rüter, der Leiter, ist leidenschaftlich bei der Arbeit und hat nichts dagegen, in einem fremden Land zu arbeiten und dort ein Jahr ohne Familie zu verbringen.

> Die Werkzeuge der Schlosserei waren ihm derart vertraut, dass sie sich seinen Händen angepasst hatten, oder vielleicht war es umgekehrt – jedenfalls waren alle Werkzeuge seine Werkzeuge, und im Grunde genommen war die ganze Schlosserei seine Schlosserei. Auch die Gießerei war seine Gießerei, und die Tischlerei war seine Tischlerei, und die Lehrlinge waren seine Lehrlinge, und überhaupt war die ganze Meyer Werft seine Werft, und der alte Meyer war sein alter Meyer.
>
> (Capus 2008: 14–15)

Mit derselben Leidenschaft will er die Arbeit in Afrika fertigstellen. Er will *das schönste und beste Schiff* ganz Afrikas bauen und anschließend zurück nach Deutschland fahren.

Rudolf Tellmann, der älteste Schiffbauer, hat eine andere, ziemlich gleichgültige Stellung der Aufgabe gegenüber. Er ist ein zurückgezogener Mensch, der seine wahren Gefühle nie zum Ausdruck bringt. Fleißig bei der Arbeit sein, in der Freizeit auf Jagd gehen und sich um seine Katze Veronika kümmern, die er nach seiner ältesten Tochter benannt hat, prägt seinen Alltag in Afrika. Er arbeitet zwar fleißig, lässt die Politik, die gelegentlich eine Rolle spielt, aber nicht auf sich wirken.

> Das Schiff ist eine gute Sache, mit der Götzen können die Leute Waren transportieren, über den See fahren und ihren Lebensunterhalt verdienen. Der ganze Rest ist nicht seine Angelegenheit. Dafür ist er nicht verantwortlich. Damit will er nichts zu schaffen haben.
>
> (Capus 2008: 70)

Ihre Reise fängt im Jahr 1913 an und soll nach einem Jahr enden. Inzwischen bricht aber der erste Weltkrieg aus, und ihr Leben nimmt eine unerwartete Wende. Alex Capus stellt die Geschichte von 1913 bis 1916 chronologisch dar.

Nach einigen scheinbar ruhigen Monaten bricht der erste Weltkrieg aus und verändert die Lage radikal. Eines Tages muss sich Tellmann auf dem Rückweg von einem Jagdausflug plötzlich ausweisen, und die drei deutschen Schiffbauer spüren die Änderung der Lage.

> Auch Rüter, Wendt und Tellmann mussten sich dem Krieg unterwerfen. Sie waren jetzt keine Papenburger mehr, sondern Reichsdeutsche, und die Götzen war kein unfertiges Fracht- und Fährschiff mehr, sondern ein Kreuzer der Kaiserlichen Kriegsmarine.
>
> (Capus 2008: 140)

Sie werden gezwungen, für den Krieg zu arbeiten. Das Dampfschiff ‚Götzen' und ein weiteres Schiff namens ‚Wissmann' sollen sie zum Kriegsschiff umbauen. Rüter ist stolz auf seine Arbeit, solange sie ihm Vergnügen macht. Der Schiffbau war bislang mit der Heimkehr verbunden, da die drei nach der Fertigstellung nach Papenburg zurückkehren können. Jetzt aber werden sie danach zur Armee eingezogen werden. Die Arbeit erhält eine Art Zwangscharakter, den sie als Entfremdung erfahren. Rüters Traum, das schönste Schiff Afrikas zu bauen, scheitert, als er begreift, dass sein Schiff nicht mehr sein Schiff ist, sondern irgendein Kriegsschiff, und er als Mechaniker lediglich dafür verantwortlich ist, das Schiff nach militärischen Gesichtspunkten umzubauen. Er distanziert sich allmählich von der Arbeit, und die Fertigstellung verzögert sich.

Die ersten Momente der Enttäuschung finden sich in Rüters Gesprächen mit Leutnant Gustav von Zimmermann, dem Kapitän der deutschen Marine. Im Gegensatz zu Rüters betrachtet Zimmermann das Schiff als Waffe, um die politische Macht zu etablieren.

Parallel zur deutschen Seite entwickelt sich die Geschichte eines britischen Marineoffiziers namens Geoffrey Spicer Simson, der die britische Kolonie Albertville am anderen Ufer des Tanganikasees leitet. Nach dem Ausbruch des Krieges erhält er die Aufgabe, die deutschen Kriegsschiffe zu versenken und die britische Kontrolle über den ganzen See durchzusetzen. Besessen von der Vorstellung eigener Heldentaten, betrachtet er diese Aufgabe als Chance zur Realisierung seines Traums, sich der Welt als Held zu präsentieren.

Nach der Ankunft in Albertville erfährt Spicer Simson von den Einheimischen, dass nicht bloß eines, sondern mehrere deutsche Schiffe zu versenken sind, um die Gegend unter britische Kontrolle zu bringen. Das größte ist die ‚Götzen'.

> Spicer hatte erst nach seiner Ankunft in Albertville erfahren, dass es auf dem See nicht nur ein feindliches Boot, sondern gleich drei deutsche Dampfschiffe gab. [. . .] Etwas ganz anderes aber war die Götzen, von deren Existenz bis vor kurzem niemand – auch kein Belgier – gewusst hatte. Wenn sie tatsächlich so groß und stark und schnell war, wie man sich erzählte und wenn sie wirklich so furchterregend große Kanonen an Bord hatte, würden Mimi und Tautau es im Kampf schwer haben, das war Spicer klar.
>
> (Capus 2008: 287–88)

Die beiden anderen deutschen Dampfschiffe, die ‚Kingani' und die ‚Wissmann', werden ziemlich schnell versenkt, aber Spicer wagt kein Attentat auf die ‚Götzen', über die viel erzählt wird. Die Lage auf der deutschen Seite ist aber auch nicht anders. Nachdem zwei ihrer Schiffe von einem Feind, den sie nie zu sehen bekommen haben, versenkt wurden, verlieren sie die Kontrolle über den See. Überall herrscht Angst vor einem Feind, den keiner vor Augen gehabt hat.

> Commander Spicer Simson wagte sich nicht mehr aufs Wasser, seit er die imposante Gestalt der Götzen gesehen hatte – nicht ahnend, wie wehrlos sie war, seit ihre großmächtige Bordkanone durch eine grau bemalte Kokospalme ersetzt worden war. Kapitänleutnant von Zimmer seinerseits behielt die Götzen ebenfalls im Hafen zurück, weil er durch einheimische Spione von der Existenz Mimis und Tautaus erfahren hatte – nicht wissend, dass die beiden pfeilschnellen Boote derart beschädigt waren, dass man die Bordkanonen hatte entfernen müssen.
>
> (Capus 2008: 337–38)

So kommt alles an Land und auf See zum Stillstand. Überall herrscht Angst vor einem Feind, dessen Stärke verborgen bleibt. Der Krieg erscheint hier als ein Geisteszustand, in dem unklar bleibt, gegen wen man zu kämpfen hat. Eine aus Kokospalmen verfertigte Bordkanone reicht aus, um Angst zu erzeugen.

Als aber unter den Verhältnissen des Krieges die Deutschen die Kontrolle über den See verlieren, entscheidet sich Zimmermann für die Versenkung der ‚Götzen', die für ihn niemals mehr als eine Kriegswaffe bedeutet hat. Seiner Logik zufolge muss er, wenn der Krieg sowieso verloren ist, zumindest dafür sorgen, dass die Waffen nicht in die Hände der Feinde fallen. Er befiehlt Rüter, die ‚Götzen' zu versenken.

Rüter, der all seine Hoffnungen schon verloren hat, bleibt keine andere Wahl, als den Befehl auszuführen und die ‚Götzen' zu versenken.

> Die Götzen lag bald tief und immer tiefer im Wasser und sank schließlich, als es schon dunkle Nacht war und der See über die Ladedecks schwappte, acht Meter tief bis auf den Grund der Nyassa-Bucht, setzte mit der ganzen Länge des Kiels gleichzeitig sachte auf und kam in aufrechter Lage zur Ruhe, wie Anton Rüter es erhofft hatte.
>
> (Capus 2008: 343)

Danach bleiben ihm keine Gefühle übrig. Es gibt nichts, womit er sich identifizieren könnte und wofür zu kämpfen sich lohnte. Im Nachspiel, das in einer Rückwendung am Anfang des Romans steht, tritt er als Mensch ohne Identität auf, der um sein Überleben kämpft.

> Als er zerschunden, zerschlagen und verbrüht vom heißen Haferbrei am Grund der Schlucht wieder zu sich kam, verkroch er sich unter dem Wurzelstock eines umgestürzten Baumes, lauschte dem Hundegebell und den Stimmen der Männer, und da sie nicht näher zu kommen schienen, leckte er sich den Haferbrei vom Leib in der Gewissheit, dass man ihn über kurz oder lang finden würde. Dann schlief er ein und vergaß den Kessel und die Pistolenschüsse, die Hunde und den Bahndamm und das endlose Wasser und überhaupt alles, was er in den letzten vier Jahren erlebt, erduldet und getan hatte.
>
> (Capus 2008: 7)

3. Das Schiff *als Metapher*

Die Gestaltung des Schiffes in dem Roman lässt sich als Metapher verstehen. Es wird als positive und negative Macht dargestellt. Positiv ist die Metapher insofern, als die Gestaltung des Schiffes das künstlerische Schaffen darstellt.

Die Konstruktion des Schiffes ist für Rüter eine Frage des Stolzes. Von der Abzeichnung der Pläne bis zur Fertigstellung ist er aktiv beteiligt und sich darüber klar, dass nur er den Bau vollständig leisten kann. Die Reise und das Jahr im Ausland schrecken ihn nicht. Die Zeit vergeht ihm zügig, solange die Hoffnung auf einen erfolgreichen Zusammenbau des Schiffes in ihm lebendig bleibt.

> Gut möglich, dass er am Vorabend seiner Afrikareise um die Gefahren einer langen Schiffsreise, um die Unerbittlichkeit des äquatorialen Klimas und die Brutalität des kolonialen Alltags weiß; vielleicht hat er sogar schon vom geradezu lächerlich sadistischen Erfindungsreichtum gehört, den Gott bei der Schaffung der Tropenkrankheiten unter Beweis gestellt hat. Trotzdem wird er die Reise tun, weil er sie tun muss. Die Götzen ist sein Schiff, und Joseph L. Meyer zählt auf ihn. Rüter ist von allen tüchtigen Schiffbaumeistern der jüngste, von allen zuverlässigen der Kräftigste, von allen erfahrenen der klügste. Wenn er die Götzen nicht nach Afrika bringt, wer dann?
>
> (Capus 2008: 16–17)

Das Schiff – als ein Konstrukt – erzeugt in Rüter ständig neue Hoffnungen, die ihn mit seinen Leuten in Papenburg verbunden halten. Dank des Schiffes, und da sie sich auf deutschem Boden im kolonialen Afrika aufhalten, greift ihn und die anderen deutschen Werftarbeiter das Fremde nicht gleich bei der Ankunft an. Die Fertigstellung des Schiffes ist mit der Rückkehr verbunden. Sie gibt ihm Hoffnung auf bessere Zeiten in der Zukunft. Obwohl die anfängliche Faszination, die von den Deutschen auf die Afrikaner ausgeht, zu schwinden scheint, bleibt die Hoffnung in Form des Schiffes in ihm am Leben. Mit der Vervollständigung des Schiffes wandelt sich seine Identität, und die

Identifikationsmomente mit den schwarzen Askaris gewinnen Gestalt. Allmählich identifiziert er sich eher mit den schwarzen Arbeitern als mit den weißen Soldaten aus Deutschland, denn mit den Schwarzen teilt er ein gemeinsames Schicksal. Gegen die Verfremdung, die dieser Identitätskonflikt hervorbringt, findet er immer wieder Trost im Schiffbau. Je vollständiger das Schiff dasteht, desto stärker wird seine Hoffnung, desto näher scheint er der Heimat zu sein. So hat die Fertigstellung des Schiffes auch kulturelle Relevanz.

Wie die Konstruktion des Schiffes spielt auch seine Dekonstruktion eine metaphorische Rolle. Das Schiff wird zweimal dekonstruiert. Zunächst wird es in Papenburg auseinandergenommen, um in Afrika wieder zusammengesetzt zu werden; dies stellt kein emotionales Problem für Rüter dar. In diesem Sinne ist die erste Dekonstruktion Teil der Konstruktion des Schiffes. Rüter fühlt sich mit seinen technischen Kenntnissen so gut ausgerüstet, dass er die Arbeit der Rekonstruktion bestens schaffen wird. Die zweite Dekonstruktion aber, wenn von ihm verlangt wird, seine eigene Konstruktion zu zerstören und sein Schiff zu versenken, führt zur Vernichtung seiner Identität. Die Versenkung des Schiffes ist hier gleichzusetzen mit der Versenkung seiner Hoffnungen. Der metaphorische Wert des Schiffes wird ins Negative verkehrt, wenn Leutnant Zimmermann das Schiff nicht als ästhetisches Konstrukt, sondern als Waffe zur Machtausübung betrachtet.

In ihrem Text *Macht und Gewalt* betont Hannah Arendt den instrumentalen Charakter der Gewalt. Macht und Gewalt vergleicht sie folgendermaßen:

> Zu den entscheidenden Unterschieden zwischen Macht und Gewalt gehört, dass Macht immer von Zahlen abhängt, während die Gewalt bis zu einem gewissen Grad von Zahlen unabhängig ist, weil sie sich auf Werkzeuge verlässt.
> (Arendt 2018: 43)

Nach dieser Definition kommt hier das Schiff als *Werkzeug* der Gewaltausübung in Betracht und verliert seine kulturstiftende Relevanz. Anstatt die Menschen einander näher zu bringen, wie es bei Rüter der Fall ist, führt die Perspektive Zimmermanns nicht nur zu größerer Distanz zwischen Menschen und selbst den Kontinenten, sondern auch zu einer zunehmenden Entfremdung von sich selbst bei empfindsamen Menschen wie Rüter oder Tellmann.

4. Gewalt *und* Macht *als Konstrukte?*

Die Figuren der beiden Marineoffiziere Zimmermann und Simson stellen die Beziehung zwischen den Phänomenen Macht und Gewalt anschaulich dar.

Als Angehörige zweier Großmächte sind sie sich ihrer Macht und der Brutalität ihrer Ausübung bewusst. Sie kennen die Macht militärischer Taktiken und Bedrohungen, mit denen sie das kolonialisierte Land unter Kontrolle bringen können. Unter dem Schutz moderner Waffen, ihrer Identität als überlegener europäischer Soldaten und in ihren geschützten und voll ausgerüsteten Kasernen fühlen sie sich sicher und üben Gewalt sowohl auf die unorganisierten Afrikaner als auch auf die Schiffbauer aus, die jetzt als Soldaten Kriegsdienst leisten sollen.

> ‚Richtig. Wenn der See unser ist, gehört uns auch das Ufer, und dann möglicherweise alles Land hinter den Ufern. Das ist eine Menge Land, Rüter. [. . .] mithilfe der Götzen können wir uns die Kontrolle über ein schönes Stück Afrika sichern. Und je stärker wir in Afrika sind, desto schwächer wird der Feind auf dem europäischen Schlachtfeld. Je mehr Soldaten die Briten gegen uns nach Afrika schicken müssen, desto weniger haben sie an der Marne zur Verfügung. Können Sie mir folgen? Und auch Sie, Wendt?‘
>
> Anton Rüter schwieg. Hermann Wendt, für den das Räderwerk marxistischer Geschichtstheorie längst zum Stillstand gekommen war, schwieg ebenfalls.
>
> (Capus 2008: 220)

Das *Werkzeug,* das nach Arendt bei der Gewaltausübung eine instrumentale Rolle spielt, gewinnt im Roman nur in den Vorstellungen der zwei Gegner Gestalt. Je größer das Schiff wird, desto mächtiger ist der Gegner und desto brutaler wirkt auch die Gewalt. So leiden die beiden Marineoffiziere unter der Angst des Feindes und seiner Macht, ohne sie wirklich erfahren zu haben.

Arendt schreibt weiter:

> Nackte Gewalt tritt auf, wo Macht verloren ist. [. . .] Man kann Macht durch Gewalt ersetzen, und dies kann zum Siege führen, aber der Preis solcher Siege ist sehr hoch; denn hier zahlen nicht nur die Besiegten, der Sieger zahlt mit dem Verlust der eigenen Macht. [. . .]
>
> Man hat oft gesagt, dass Ohnmacht Gewalt provoziere, dass die welche keine Macht haben, besonders geneigt sind, zur Gewalt zu greifen, und psychologisch ist dies durchaus richtig. Politisch ist ausschlaggebend, dass Machtverlust sehr viel eher als Ohnmacht zur Gewalt verführt, als könne dies die verlorene Macht ersetzen.
>
> (Arendt 2018:105f.)

Das Verhalten der beiden Marineoffiziere ist ein Beispiel dafür, wie der Verlust an Macht die Brutalität der Gewalt erhöht. Die Macht wird zur Falle, in die sie sich selbst einsperrt. Der Machtverlust führt zu einer rastlosen Zunahme der Gewalttaten, zu immer heftigerem Blutvergießen und schließlich zur Zerstörung und Vernichtung aller.

5. *Gewalt als Mythos: Prozesse ihrer Konstruktion und Dekonstruktion in der Literatur*

Mythen zu bilden, sie in Frage stellen oder zu zerlegen, gehört zu den charakteristischen Techniken der Literatur. Die deutsche Literatur beschäftigt sich seit der Aufklärung mit der Relevanz und den Aufgaben der Literatur, die bei der Bildung der Menschen und der Gesellschaften eine wichtige Rolle spielen. Die Diskussion um die Konstruktion sowie die Dekonstruktion des Schiffs, die in diesem Beitrag mit der Darstellung des Mythos der Gewalt verglichen wird, kann man auch auf die Neutralitätspolitik der Schweiz übertragen. Im Jahr 1945, als die deutschsprachige Welt versuchte, sich mit dem Ende des brutalen Weltkrieges abzufinden und nach der „Stunde null" neu anzufangen, beschäftigte sich die deutschsprachige Schweizer Literatur mit der Bewahrung eines Selbstbildes, das sie von Deutschland distanziert halten sollte.

> In Europe, destroyed by World War II, a small country like Switzerland was left totally intact. An island of peace. A miracle. [. . .]. As far as we are concerned, it was clear that it happened thanks to God's inscrutable ways; thanks to our high mountains we are a bit nearer Heaven than other peoples.
>
> Reality is less mysterious. We took advantage of circumstances which we were not responsible for, and we took advantage of a policy of neutrality whose arrangement we were responsible for: a combination of intent and luck.
>
> (Loetscher 1985: 26)

Die deutschsprachige Schweizer Literatur erhielt während und nach dem zweiten Weltkrieg die Aufgabe, das Selbstbildnis der neutralen Schweiz als eines besonderen Landes zu prägen und zu verbreiten. Einerseits beschäftigte sie sich mit der Bildung dieses Mythos, andererseits begann zugleich der Prozess der Entmystifizierung, da die Darstellung der Schweiz als Idylle vielen Schriftstellern zu eng vorkam. Um aus dieser Enge herauszukommen, wurde vermittels der Literatur die politische Neutralität ästhetisch dekonstruiert. Das Auseinandernehmen des *Schiffes* lässt sich in diesem Sinne als kritische Infragestellung der politischen Neutralität verstehen. Diese erscheint genau wie das Schiff als gewalttätiges Phänomen, das zwanghaft zum Kriegsschiff umgebaut wird. Unter dem veränderten Kontext erleben die Schiffbauer eine Art Entfremdung vom eigenen Konstrukt. So wird dann der Erzeuger des Schiffes zum Zerstörer seines Konstrukts. Gewalt und deren Ausübung hängen auf diese Weise von der Perspektive der wahrnehmenden Menschen ab. Mit der Erschaffung solcher Mythen gibt die Literatur den Lesern den Raum und die Möglichkeit, die Entstehung, Verbreitung und Ausübung von Gewalt durch Prozesse der Konstruktion und Dekonstruktion in Frage zu stellen.

Bibliografie

Arendt, Hannah (2018): Macht und Gewalt, in: Gewalt. Texte von der Antike bis in die Gegenwart. Hrsg. v. Johannes Müller-Salo. Stuttgart: Reclam, S. 99–107

Capus, Alex (2008): Eine Frage der Zeit. München: btb

Loetscher, Hugo (1985): The situation of the Swiss writer after 1945, in: Modern Swiss literature. Unity and diversity. Papers from a symposium. Hrsg. v. John L Flood. London: Wolff, S. 25–38

Sühnopfer und Selbstopferung in der völkisch orientierten Literatur an Beispielen von Romanen Guido Lists und Felix Dahns

Petr Pytlík (Brno)

Abstract: Selbstopferung, Sühnopfer und Heldentod stellen feste Topoi der germanischen Weltanschauung dar, die im Anschluss auf die über Jahrhunderte überlieferten Vorstellungen über die Kultur der alten Germanen von den völkisch orientierten Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts rezipiert und weiterentwickelt wurden. Die genannten Topoi spielten besonders in den literarischen Versuchen der Völkischen eine zentrale Rolle, wobei entsprechende Szenen oft mit Pathos und auch sadistisch dargestellt wurden. Sadismus und expressive detaillierte Beschreibungen der Gewalt sind für die am Ende des 19. Jahrhunderts verfassten historischen Romane charakteristisch. Hängt dies mit der Zwitterstellung des Genres – des historischen Romans – zusammen? Oder vielleicht mit der Integrierung der Elemente der damaligen Kolportageliteratur? Oder sind die Gründe vielmehr in der psychologischen Veranlagung der Autoren zu suchen? Im vorliegenden Beitrag werden die Rolle und Funktion der Gewaltbeschreibungen in den Texten des so genannten Professorenromans und der völkisch orientierten Literatur im ausgehenden 19. Jahrhundert untersucht.

Keywords: Völkische Bewegung, Professorenroman, Trivialliteratur, Gewalt in der Literatur, Guido List, Felix Dahn

1. Einleitung

Opfermut, Heldentod, Selbstopferung – das sind einige der wichtigen Splitter, aus denen das romantisch-idealistische Germanenbild, das sich besonders in den völkischen Texten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat, zusammengestellt ist. Bis ins Extreme wurden diese vermutlichen Tugenden der Germanen vor und während des Zweiten Weltkrieges getrieben, wie Meier in seiner umfangreichen Dissertationsschrift gezeigt hat (Meier: 2010). Die Geschichte der Wahrnehmung des Opfermutes als spezifischer Tugend der Germanen reicht allerdings bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, in dem deutsche Gelehrte begonnen haben, die Germanen mit den Deutschen gleichzusetzen und Tacitus´ *Germania* auf eigene Weise zu interpretieren und somit das Idealbild eines Germanen, das für die danach folgenden Jahrhunderte prägend war, zu konstruieren. Anfang des 19. Jahrhunderts, als in der Romantik das deutsche Nationalbewusstsein erwachte, wurde die auf diese Weise aktualisierte *Germania* besonders häufig herangezogen. Durch die immer stärkere

Idealisierung der Germanen und ihrer Tugenden und aufgrund der fortschreitenden Demokratisierung der Bildung in ganz Europa fand solche Verherrlichung der germanischen Vorfahren Aufnahme auch in der weit verbreiteten Trivialliteratur. Die ihrerzeit sehr populären Romane von Leonhard Wächter, Christian Heinrich Spieß, Joseph Victor von Scheffel, Gustav Freytag oder Felix Dahn, um nur einige Autoren zu nennen, verarbeiteten und weiterentwickelten die idealisierten Geschichtsbilder. Beim Lesen der historischen Trivialromane des 19. Jahrhunderts werden besonders die Darstellungen der germanischen Selbstopferung und Aufopferung für das ganze Volk auffällig. Wenn etwa in Felix Dahns *Kampf um Rom* die Goten verfolgt werden und um das ganze Volk zu retten, jeden Tag eine kleinere Gruppe tapferer „todgeweihten Helden" opfern, „die an günstig gelegener Stelle halt machte und hier durch zähen, todeskühnen, hoffnungslosen Widerstand die Verfolger so lange hinhielt, bis das Hauptheer wieder großen Vorsprung gewonnen" (Dahn 1876: 910). Oder wenn in der Kurzerzählung Guido Lists *Frei durch den Tod* die Hauptheldin sich selbst im Gefängnis umbringt und somit „Freiheit" erhält, da es für sie als Germanin unerträglich ist, als Gefangene zu leben. Diese und viele weitere Beispiele der Selbstopfer-Darstellungen im historischen Roman der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deuten darauf hin, dass das Phantasma der Selbstopferung und der Todesbereitschaft in der deutschen Literatur lange vor dem Zweiten Weltkrieg literarisch bearbeitet und weiterentwickelt wurde.

Im vorliegenden Beitrag sollen folgende Fragen der Darstellung der Selbstopferung und des Sühnopfers in den Germanenromanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel des Romans *Kampf um Rom* des Professorenroman-Autors Felix Dahn und der Erzählungen und Romane des völkisch gesinnten Schriftstellers Guido List behandelt werden: Wie wurden die Topoi der Selbstopferung, der Todesbereitschaft oder des Sühnopfers in der Trivialliteratur am Ende des 19. Jahrhunderts dargestellt? Welche literarische und/oder außerliterarische Funktion erfüllen solche Darstellungen? Wie hängen diese Gewaltdarstellungen mit der Germanenideologie zusammen?

2. *Professorenroman und völkische Literatur*

Texte, die im vorliegenden Beitrag als Beispieltexte verwendet werden, sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden und werden meistens dem so genannten Professorenroman und der völkischen Literatur zugeordnet. Dabei ist zu bemerken, dass diese zwei literarischen Strömungen, wenn man sie so nennen darf, jedenfalls nicht zu verwechseln sind. Auf der anderen Seite ist es erstaunlich, dass sie oft ähnliche literarische Verfahren, Mittel und

Elemente verwenden. Ob dies daran liegt, dass beide literarische Strömungen nur niedrigen literarischen Wert haben und in der Literaturwissenschaft als Trivialliteratur (Szendi 2006: 144; Wilpert 2001: 851) bezeichnet werden, bleibt inzwischen offen.

Der Professorenroman wird als von Wissenschaftlern (akademisch) hervorgebrachter Typ des kulturhistorischen Romans definiert, für einige Literaturwissenschaftler gilt er als Vorgänger des modernen Sachbuches. In diesem Zusammenhang wird auch häufig auf seine niedrige künstlerische Qualität hingewiesen. Als Inspirator des Professorenromans wird in der Literaturwissenschaft Joseph Victor von Scheffel mit seinem Roman *Ekkehard* (1855) genannt (Szendi 2006: 144). Scheffel sowie seine Nachfolger, wie etwa Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) mit seinen *Kulturgeschichtlichen Novellen* (1856), schufen Texte, die im Grenzbereich zwischen pedantischer Wissenschaftlichkeit und ästhetischem Anspruch zu verorten sind. Ihre Texte entsprechen inhaltlich oft dem materialreichen Positivismus der Zeit. Die Autoren des Professorenromans waren meistens akademische Historiker und Archäologen, die auf diese Weise die vielen neuen Entdeckungen ihrer Fachwissenschaften in Romanform unter das Volk zu bringen versuchten. Damit hatten sie auch Erfolg, worüber die Auflagenzahlen ihrer Romane zeugen; es gab ein verbreitetes Bedürfnis, die Unterhaltung mit der Belehrung zu verbinden. So zählte auch der umfangreiche historische Roman *Ein Kampf um Rom* von Felix Dahn zu den populärsten Werken der Zeit (Szendi 2006: 144). Weitere erfolgreiche Vertreter des Professorenromans waren zum Beispiel Georg Ebers oder Ernst Eckstein.

Im Gegensatz zum Professorenroman, dessen Autoren aus dem akademischen Milieu stammten, entstammten Autoren der Literatur, die heute als völkisch bezeichnet wird, häufig dem Mittelstand, es handelte sich sehr oft um Lehrer an Grund- und Mittelschulen. Die Rolle der Lehrer bei der Verbreitung von nationalistischem Gedankengut wurde gründlicher beispielsweise im *Handbuch zur 'Völkischen Bewegung' 1871–1918* im Artikel von Hildegard Chatelier über Friedrich Lienhard (Chatelier 1996: 114–131) beschrieben. Chatelier suchte nach Gemeinsamkeiten unter den aktiven Vertretern der völkischen Bewegung und fand heraus, dass es sich meistens um Lehrer an Mittelschulen in Grenzgebieten handelte. Diese waren in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit, die genauso wir der Professorenroman zwischen Wissenschaft und Ideologie zu verorten wäre, besonders aktiv. Allein der Begriff Völkische Literatur (auch Heimatkunstbewegung) ist ein viel breiterer Begriff, darunter fallen verschiedene literarische sowie nicht literarische Texte, völkisch gesinnte Texte sowohl pseudowissenschaftliche Texte als auch pseudoliterarische Bearbeitung.

Der Professorenroman und die völkische Literatur sind aufgrund der oben beschriebenen Unterschiede getrennt zu betrachten, es können

allerdings auch gemeinsame Ursprünge dieser zwei Untergattungen identifiziert werden. Namentlich sind es Texte von Joseph Victor von Scheffel, die sowohl in Professorenromanen als auch in der völkischen Produktion Aufnahme fanden. Dies lässt sich beweisen, weil Scheffel in völkischen Texten direkt zitiert wurde (List: 1888) und beispielsweise mit Felix Dahn im regen Kontakt war (Siebs: 1914). Besonders Scheffels Argumentation zur Zwitterstellung des historischen Romans zwischen Fiktionalität und Faktizität war für beide Untergattungen inspirierend. Scheffel glaubte nämlich, „dass es weder der Geschichtsschreibung noch der Poesie etwas schaden kann, wenn sie innige Freundschaft miteinander schließen und sich zu gemeinsamer Arbeit vereinen.“ (Scheffel 1985: 431). Diese auf den ersten Blick schadlose Behauptung lieferte Argumente für die Vereinnahmung und Ideologisierung der Germanengeschichte für viele seiner völkisch gesinnten Nachfolger. Sowohl die Autoren der Professorenromane als auch die völkischen Schriftsteller sind sich der Zwitterstellung des historischen Romans zwischen Fiktionalität und Faktizität (Reimers 2011) bewusst, missbrauchen aber diese oft zur Weiterverbreitung von ihren persönlichen Geschichtsphilosophien oder Weltanschauungen (Dahn, Freytag) oder der Germanenideologie (List). Für alle hier erwähnten Texte ist ein pathetischer Heroismus sowie die Bemühungen eine neue nationale Identität zu rekonstruieren typisch. Nicht zuletzt sind für diese Texte oft brutale Gewaltdarstellungen prägend, die im Weiteren untersucht werden.

3. *Gewalt in der Trivialliteratur*

Die Ästhetik der Gewalt wird vor allem im Zusammenhang mit der Film- und Fernsehkunst umfassend behandelt (vgl. Horst 2013, Kunczik 2006), in der Literaturwissenschaft gibt es weniger theoretische Studien zu den Spezifika der Gewaltdarstellungen in Texten. Es liegt auf der Hand, dass diese Spezifika eng mit dem Medium des Textes verbunden sind, das vielleicht noch mehr als der Film Gedankenexperimente erlaubt. Wie Philippi zutreffend bemerkt, „Gewalt ist ein integraler Bestandteil von Literatur, und zwar nicht nur als Thema (Krieg, Mord, jede Tötung, Ehebruch etc.) – der Bruch moralischer Tabus, sondern auch als Struktur, die das Inszenierungsmodell eines Werte- und Verhaltenskonflikts prägt“ (Philippi 2005: 28). Allerdings wird in der Forschungsliteratur darauf hingewiesen, dass besonders in der Trivialliteratur die Gewaltdarstellung als ästhetische Erfahrung erwünscht ist, die, wie Zeller bemerkt, in der Realität „totalitäre Züge“ trägt (Zeller 2010: 195). Häufig kommen in der Trivialliteratur übertrieben brutale Szenen (Wertheimer 1986: 321) vor, sei es in den zeitgenössischen, populären skandinavischen Krimis, etwa

bei Jø Nesbo oder Lars Kepler, in verschiedenen Horror- und Gruselromanen oder eben im historischen Roman am Ende des 19. Jahrhunderts. In diesen Texten erfüllen die Gewaltdarstellungen unterschiedliche Funktionen, meistens handelt es sich aber um eine Kompensationsstrategie, und zwar in mehreren Bedeutungen. Eine brutale Gewaltdarstellung soll oft die Diskrepanz zwischen dem Erlebten und dem Dargestellten kompensieren. Gewalt und drastische Brutalität haben demnach ebenfalls den Sinn Authentizität zu suggerieren. Es ist allerdings anzumerken, dass sich dieser Strategie nicht nur Kolportageromane, sondern auch Werke der sog. „Höhenkammliteratur" bedienen. Spezifisch für die Trivialliteratur ist allerdings, die mangelnde künstlerische Qualität der Texte mit brutalen Gewaltdarstellungen zu kompensieren (vgl. auch Zeller 2010). Andererseits dienen die brutalen Gewaltdarstellungen auch zur Entlastung der Zuschauer. Der Effekt der Entlastung des Publikums wird schließlich in heutiger Zeit besonders häufig in verschiedenen Variationen verwendet. In seinem Aufsatz zur genrespezifischen Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen deutet beispielsweise Mikos darauf hin, dass „Thriller mit ihrer Inszenierung von Bedrohungssituationen darauf abzielen, nicht nur die Helden zu verunsichern, sondern vor allem die Zuschauer in ein Wechselbad sensationeller Gefühle zu stürzen" (Mikos 2013: 178). Das wechselseitige Spiel von Spannung und Entlastung würde in der Trivialliteratur ohne implizite oder explizite Gewaltdarstellungen kaum funktionieren. Weitere Funktion können die Effekte der Sublimierung der Gewaltfantasien sein, diese werden im vorliegenden Beitrag nicht behandelt, allerdings kommen sie in der völkischen Literatur sicherlich zur Geltung (zu diesem Thema siehe auch Kunz 1961).

Im nächsten Abschnitt möchte ich untersuchen, mit welcher Intensität sich die erwähnten Funktionen der Gewaltdarstellungen in den analysierten Texten realisieren. Dabei ist zu präzisieren, was unter Gewaltdarstellung verstanden wird: zu Zwecken dieser Analyse verstehe ich unter Gewaltdarstellung: eine literarische Darstellung von Gewalt an anderen, sowie von Gewalt an sich.

4. Selbstopferung, Todessühne und Heldentod

4.1 Selbstopferung und Heldentod

Wie oben angedeutet wurde, wurden die im vorliegenden Beitrag analysierten Topoi der Gewaltdarstellungen durch das über Jahrhunderte tradierte Germanenbild beeinflusst, das entscheidend von der Rezeption der *Germania* von Tacitus geprägt wurde. Das Germanenbild wurde in der ersten Hälfte des

19. Jahrhunderts grundsätzlich aktualisiert und mit romantisch-idealistischen Vorstellungen ergänzt. Wichtige Rolle spielte dabei Jakob Grimm, der in seinem Werk *Deutsche Mythologie* die Germanenfantasien weit bis ins 20. Jahrhundert beeinflusste (Wildgen: 2016). Mit der Idealisierung des Germanen und Verschönerung der Germanengeschichte hängt auch die Frage nach der Auffassung der gewaltvollen und grausamen Geschichte des frühen Mittelalters zusammen. Ein Produkt der Verschönerung und Vereinnahmung der Germanengeschichte, wie sie beispielsweise Hartmann (2008: 118 ff.) analysierte, sind einerseits auch Bemühungen, die Gewalttaten der Germanen auf verschiedenste Weisen als legitim zu erklären, andererseits Versuche, die Gewalt ins germanische Religionssystem einzubetten. Dazu dienten unter anderem auch die Topoi der Selbstopferung, der Todessühne und des Heldentodes, die demnächst beschrieben werden.

Der Topos der Selbstopferung wurde Ende des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts als ein wichtiger Bestandteil der Germanenreligion rezipiert. In der Romantik wurde es besonders in den Zusammenhang mit der spezifischen germanischen Mystik gebracht. Spezifische Bezeichnung dieses Phänomens war die „Selbstentäuszerung", ein Begriff, der ursprünglich für das vorbildhafte Leben von Christus angewendet wurde, spätestens seit der Romantik allerdings ein allumfassendes, idealistisches Phantasma darstellte. So spricht Novalis über die *Selbstentäuszerung* als

> Quelle aller Erniedrigung, so wie im Gegenteil der Grund aller echten Erhebung. Der erste Schritt wird Blick nach Innen, absondernde Beschauung unsers Selbst. Wer hier stehn bleibt, gerät nur halb. Der zweite Schritt muß wirksamer Blick nach Außen, selbsttätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt sein.
> (Novalis 1930: 17)

Freytag sprach über „das alte Bedürfnis der Germanen, sich einem Herrn in Opfermuth, Treue und Selbstentäuszerung hinzugeben" (Freytag 1867: 474–475). Auch Löher zählte den Opfermut zu den wichtigsten Tugenden des deutschen Volkes:

> Das (den Kampf) fordert von uns das theure Blut der edelsten Blüthe unseres Volkes, das in Strömen geflossen: daraufhin zielt bewusst und unbewusst die ungeheure Bewegung im ganzen deutschen Land voll Treue, Heldensinn und Opfermuth: daraufhin weist uns hin die offendbare Gunst des Himmels.
> (Löher 1871: 1)

Das Aufgeben von sich selbst zugunsten einer höheren Idee oder aber der Gemeinschaft wurde dann besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder im Zusammenhang mit der Germanengeschichte

aufgegriffen, anfangs des 20. Jahrhundert von verschiedenen völkischen Denkern weiterentwickelt, bis sie in einer ins Extreme getriebener Gestalt beispielsweise zur Entstehung des nationalsozialistischen Militärprojekts *Selbstopfer* am Ende des 2. Weltkrieges führte (mehr dazu Albrecht 1989).

Die oben genannte Auffassung der Selbstopferung für seinen Herr oder die germanische Gemeinschaft wurde für völkisch orientierte Texte typisch. Diejenigen, die bereit waren, für die Gemeinschaft einen Heldentod zu sterben wurden dann als mutige germanische Helden verehrt. Ergänzend sollte noch erwähnt werden, dass spezifisch in völkischen Kreisen der Opfermut der germanischen Frauen, d.h. die Unterstützung den in der Welt kämpfenden Männern bieten, hervorgehoben wurde. So heißt es beispielsweise bei Bluntschli: „ohne sich von demselben demütigen zu lassen; ihr bereiter Opfermuth (der Frauen) regt . . . ein schöner Zug des Staatsrechtes besonders unter den germanischen Völkern." (Bluntschli 1875: 234, vgl. auch Lammers 1877: 200).

4.2 (Todes)Sühne

Nicht nur Selbstgewalt (im Sinne des Selbstmordes oder Selbstopferung), sondern auch germanische Gewalt an anderen wurde im 19. Jahrhundert als legitim angeschaut, wozu wieder spezifische Argumentation verwendet wurde. So wurde auf die germanische Rechtstradition hingewiesen, aus der das Wort *Sühne* stamme (List 1888: 197). Aus der Perspektive nicht nur völkisch gesinnter Autoren war die Sühne eine reaktive Vergeltung einer Übeltat: Die erforderliche Sühne (Strafe) soll dem Täter absichtlich ein Übel zufügen, um seinen willentlichen Verstoß gegen eine Rechtsnorm, später aber auch gegen die germanische Kultur allgemein, zu vergelten (Zempelburg 2019). Deshalb wurden die Germanen als *standhaftes und staatsaufbauendes* Volk präsentiert, das seitens der Römer ständig angegriffen wurde. Die germanischen Angriffe gegen das Römische Reich wurden dann als bloße Vergeltungstaten interpretiert. In völkischen Texten wurde dann jede germanische Gewalttat gegen die Römer, aber auch gegen andere Minderheiten (wie z. B. die Juden) als legitime Vergeltung aufgefasst, die zur Sühne führt und den Gewalttäter demnach von seiner Schuld befreit. Ein drastisches Beispiel solcher Auffassung des Sühnopfers in der völkischen Literatur ist die Hinrichtung des Judenhändlers *Mardochan* im Roman *Carnuntum* (List 1888), der auf brutale Weise gepfählt wird. Dargestellt wird diese Szene als ein Befreiungsakt des Judenhändlers von seiner moralischen Schuld, bevor er vor die Gottheit treten darf.

5. Selbstopferung, Todessühne und Heldentod im Professorenroman und in völkischen Texten

Wie schon an einigen Beispielen gezeigt wurde, übernahmen die Texte des Professorenromans und der völkischen Literatur die idealistische Aktualisierung der germanischen Geschichte und haben diese auf eigene Weise weiter zugespitzt. Felix Dahn präsentierte in seinem Roman *Kampf um Rom* zwar vor allem seinen subjektiven Atheismus und Weltpessimismus:

> „Stein und Eisen," sagte er tonlos. „Laßt mich. Ich gehöre dem Tode. Und hielten mich auch diese Bande nicht – ich folgte dir doch nicht! Zurück in die Welt? Die Welt ist eine große Lüge. Alles ist Lüge."
>
> (Dahn 1876: 640)

oder

> Noch ist kein Gebet durch die Wolken gedrungen. Und wenn es durchdrang, fand es den Himmel leer. . . Und wäre ein Wesen da oben, lebendig und wissend, was es tut oder geschehen lässt –, man müsste, wie die Riesen unserer Göttersage, Berg auf Berg und Fels auf Fels türmen und seinen Himmel stürmen und nicht ruhen und rasten, bis man das teuflisch grausame Gespenst von seinem blut'gen Schädelthron gestoßen hätte oder selbst gefallen wäre von seinem Blitz.
>
> (Dahn 1876: 877)

Sein Text ist also keiner der damals verbreiteten (völkischen) Weltanschauung zuzuordnen und spiegelt grundsätzlich nur seine subjektive Lebensphilosophie wider. Trotzdem setzt er die im vorliegenden Beitrag erwähnten, besonders in völkischen Kreisen verbreiteten Topoi literarisch um, wie zum Beispiel in der Rede des Gotenanführers: „Nur auf eines kommt es hier unten an: ein treuer Mann gewesen sein, kein Neiding, und den Schlachttod sterben, nicht den Strohtod." (Dahn 1876: 564)**.**

Typisch ist auch die in der Einführung zum vorliegenden Beitrag erwähnte Situation, in der die Goten verfolgt werden und jeden Tag eine kleinere Gruppe tapferer „todgeweihter Helden" opfern, um das zahlreichere Römerheer zu verlangsamen.

Auch bei Dahn ist das entscheidende Gewaltmotiv das Rachegefühl, das den Hass gegenüber den Feinden vorantreibt. Es wird als stärkste, lang andauernde *Emotion* verstanden, wie dies *Gothelindis* formuliert: „das Herz des Glücklichen vergißt so leicht. Aber der Haß hat ein treues Gedächtnis" (Dahn 1876: 264).

In völkischen Romanen von Guido List werden die genannten Topoi ebenfalls literarisch umgesetzt, zugleich aber intensiver weiterentwickelt und möglicherweise in seine Weltanschauung eingebettet. Auch bei List ist das

grundlegende Gewaltprinzip die Rache, die in verschiedensten Szenarien literarisch umgesetzt wird. Im Drama *König Vannius* (1899) wird ganze römische Stadt vernichtet als Rache für einen Frauenraub, in *Carnuntum* verbrennt die römische Siedlung als Rache für eine Besetzung des germanischen Landes von den Römern, in *Pipara* (1895) wird ein Römer von einem Pferd am Boden nachgezogen als Rache für die Tötung des Gefährten der Hauptheldin.

Auch der Selbstmord wird in Lists Texten ideologisiert. Er wird als ein legitimer Ausweg in der Situation, wo die GermanInnen nicht nach ihren Sitten leben können, dargestellt – dies ist der Fall in *Frei durch den Tod* (1903) oder auch *Pipara* (1895).

Auch die schon erwähnte rituelle Hinrichtung kommt in mehreren Romanen vor, außer *Mardochan* in *Carnuntum* wird auch die Tötung des Römers von *Pipara* als rituelle Hinrichtung angeschaut, die zur Reinigung von der Sünde, dem Mord, führen soll. Diese Auffassung der Gewalt tritt später in Lists Weltanschauung auf und wird in die von ihm erfundene Religion, den Armanismus unter dem Begriff *Femgericht* (zum ersten Mal bei List 1891) eingebettet.

6. Fazit

Der vorliegende Beitrag befasste sich mit den Gewaltdarstellungen, konkret mit den Darstellungen der Selbstopferung und des Sühnetodes im Professorenroman und in der völkischen Literatur an Beispielen von Texten von Felix Dahn und Guido List, die als Trivialliteratur klassifiziert werden.

Als gemeinsame Inspiratoren des Professorenromans als auch der völkischen Literatur wurden Joseph Victor von Scheffel und Gustav Freytag identifiziert, die direkten Kontakt mit jeweiligen Autoren unterhielten. An dieser Stelle ist allerdings zu bemerken, dass – anders als die Autoren des Professorenromans – die Völkischen versuchten, die Gewalt in ihren literarischen sowie pseudoliterarischen Texten zu legitimieren und in ihre neue völkische Ideologie systematisch einzubetten. Aus der literarisch analytischen Perspektive ergibt sich, dass die Gewalt im Professorenroman sowie in der völkischen Literatur als Kompensation für mangelnde literarische Qualität verwendet wird. Die Gewaltdarstellungen werden außerdem in historischen Romanen des Professorenromans und der völkischen Literatur verwendet, um verschiedene Eigenschaften der alten Germanen als vorbildliche Tugenden für die Menschen des späten 19. Jahrhunderts darzustellen. Diese waren vor allem (Opfer)Mut (Heldentod, Selbstmord), Freiheitssucht, Gerechtigkeit (gerechte Rache, Sühne als Femgericht). Gemeinsame Szenarien, die im Professorenroman sowie in der völkischen Literatur behandelt worden sind, begründeten

sich meistens auf Situationen, in denen der/die tragische Held/in sich für das Germanenvolk opfert, ihre Rache an den Römern ausübt, durch Selbstmord Freiheit erlangt oder durch irdische Leiden von seinen/ihren Sünden gereinigt wird.

Bei der Kontextualisierung dieser Texte hat sich gezeigt, dass die Topoi des traditionellen Germanenbildes, wie sie im 16. Jahrhundert aufgrund der Rezeption von Tacitus´ *Germania* entstanden sind und in der Romantik weiter idealisiert (Grimm, Novalis u.a.) wurden, im Professorenroman und besonders in der völkischen Literatur übernommen und in einer neuen völkischen Germanenideologie grundsätzlich aktualisiert und weiterentwickelt worden sind. Schließlich wurden diese aktualisierten Topoi in die völkische Weltanschauung eingebettet, wobei sie mittels der vielen völkischen Verbände (auch Guido-List-Gesellschaft) auch gesellschaftskulturell wirksam waren und in der völkischen Bewegung bis hin zum zweiten Weltkrieg resonierten. Später kamen sie in einer extremen Gestalt im Rahmen verschiedener, von den nationalsozialistischen Ideologen entworfener, militärischer Projekte zum Ausdruck. Als Beispiel führe ich das Militärprojekt *Selbstopfer* aus dem Jahre 1944 (mehr dazu Albrecht 1989) oder *das Elbe-Kommando* (vgl. Alsdorf 2001) auf.

Einer weiteren Untersuchung bedürfen die Fragen nach grundsätzlichen Gemeinsamkeiten zwischen dem Professorenroman und der völkischen historischen Literatur, die sich aus der Analyse im vorliegenden Beitrag zwar ergeben, aber aus umfangsbezogenen Gründen gründlicher nicht behandelt worden sind. Zu fragen wäre besonders, inwieweit die Autoren aus der akademischen Welt Kontakte mit den Völkischen unterhielten und inwieweit diese zwei grundsätzlich völlig unterschiedlichen sozialkulturellen Welten einander beeinflussten.

Bibliographie

Albrecht, Ulrich (1989): Artefakte des Fanatismus. Technik und nationalsozialistische Ideologie in der Endphase des Dritten Reiches, in: Informationsdienst Wissenschaft & Frieden 1989, H. 4: Die 90er Jahre: Neue Horizonte, https://wissenschaft-und-frieden.de/seite.php?artikelID=0833 (letzter Zugriff: 20.9.2021)

Alsdorf, Dietrich (2001): Rammjäger. Auf den Spuren des „Elbe-Kommandos". Schicksale, Schauplätze, Funde. Wölfersheim-Berstadt: Podzun-Pallas

Bluntschli, Caspar Johann (2019, Erstveröffentlichung 1875): Lehre vom modernen Staat, Bd. 1: Allgemeines Staatsrecht. Bad Griesbach: Classic Library

Chatellier, Hildegard (1996): Friedrich Lienhard, in: Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871–1918. Hrsg. v. Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus H. Ulbricht. München, Berlin: Saur, de Gruyter, S. 114–131

Dahn, Felix (2016, Erstveröffentlichung 1876): Ein Kampf um Rom. Berlin: Contumax-Hofenberg

Dahn, Felix (1888): Vorwort zu Heinrich Kirchmayr: Der altdeutsche Volksstamm der Quaden. Brünn: Deutsches Haus in Brünn, S. VII–IX

Freytag, Gustav (1867): Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Bd. I: Aus dem Mittelalter. Leipzig: Hirzel

Grimm, Jacob (1835). Deutsche Mythologie. Göttingen: Dieterich

Grimm, Jacob (1984, Erstveröffentlichung 1813): Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte, in: ders.: Selbstbiographie. Ausgewählte Schriften, Reden und Abhandlungen. München: DTV

Kobusch, Theo (2019): Selbstentäußerung. Ein Grundgedanke der Mystik und seine Rezeption im deutschen Idealismus, in: Mystik und Idealismus. Eine Lichtung des deutschen Waldes. Akten der vom 19. bis 21. Mai 2016 im Kapitelsaal des Predigerklosters in Erfurt stattgefundenen internationalen interdisziplinären Tagung. Hrsg. v. Andrés Quero-Sánchez. Leiden, Bosten: Brill, S. 160–173

Kunczik, Michael / Zopfel, Astrid (2006): Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch. 5. Aufl. Köln, Weimar, Wien: Böhlau

Kunz, Inge (1961): Herrenmenschentum, Neugermanen und Okkultismus. Eine soziologische Bearbeitung der Schriften von Guido List. Unveröffentlichte Diss., Wien

Lammers, Marhilde (1877): Die Frau, ihre Stellung und Aufgabe in Haus und Welt. Leipzig: Veit

List, Guido (1888): Carnuntum. Historischer Roman aus dem 4. Jahrhundert nach Christus. Berlin: Grote

List, Guido (1891): Deutsch-Mythologische Landschaftsbilder. 2. Aufl. Berlin, Wien: Lüstenöder 1912 (Reprint: Köln o. J.)

List, Guido (1895): Pipara. Die Germanin im Cäsarenpurpur. Historischer Roman aus dem 3. Jahrhundert nach Christus. Leipzig: Schulze

List, Guido (1903): Alraunenmären. Kulturhistorische Novellen und Dichtungen aus germanischer Vorzeit. Linz, Wien, Leipzig: Österreichische Verlagsanstalt

Löher, Franz von (1871): Aus Natur und Geschichte von Elsass-Lothringen. Leipzig: Duncker & Humblot

Mikos, Lothar (2013): Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film- und Fernsehen, in: Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion. Hrsg. v. Christoph auf der Horst. Göttingen: V & R Unipress, S. 157–184

Novalis (1930): Schriften, Bd. 2. Hrsg. v. Paul Kluckhohn. Leipzig: Bibliographisches Institut

Philippi, Klaus-Peter (2005): Gewalt in der Literatur – Literatur als Gewalt? In: Ethik und Ästhetik der Gewalt. Hrsg. v. Julia Dietrich / Uta Müller-Koch. Paderborn: Mentis

Schäfer-Hartmann, Günter (2009): Literaturgeschichte als wahre Geschichte. Mittelalterrezeption in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und politische Instrumentalisierung des Mittelalters durch Preußen. Frankfurt a. M.: Lang

Scheffel, Joseph Victor von (1985): Ekkehard. Zürich: Diogenes

Siebs, Theodor (1914): Felix Dahn und Josef Scheffel: Mit zehn noch unbekannten Briefen Scheffels an Dahn. Breslau: Korn

Szendi, Zoltán (2006): Einführung in die Trivialliteratur. Pécsi: Tudományegyetem

Wertheimer, Jürgen, Hrsg. (1986): Ästhetik und Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt a. M.: Athenäum

Wildgen, Wolfgang (2016): Die Gewalt des politischen Mythos. Eine Analyse anhand von Hitler und Rosenberg. Ausgangstext eines Vortrages in Bilbao 1996, http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen/pdf/MythosGewalt.pdf, (letzter Zugriff: 20.9.2021)

Wilpert, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner

Zeller, Christoph (2010): Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970. Berlin, New York: de Gruyter

Zempelburg, André (2019): Versöhnung im Judentum. Eine religionswissenschaftliche Perspektive auf den jüdischen Versöhnungsbegriff in Bezug auf Gott, den Nächsten, den Anderen und sich selbst. Marburg: Tectum

Metamorphosen der Gewalt. Ovid’sche Stimmen in Anja Utlers *münden – entzüngeln*

Katharina Simon (München)

Abstract: In Utlers *münden – entzüngeln* findet sich durch den ganzen Band hindurch untergründig ein fortlaufendes Mit-Sprechen der (aquatischen) weiblichen Figuren aus Ovids *Metamorphosen*. Arethusa, Cyane, Philomela, Daphne und die Sibylle stehen für eine Auseinandersetzung mit Repräsentationen sexueller Gewalt in dem klassischen Text und seiner disziplinären Rezeption. Die mit dem Sprechprozess verschränkten Verletzungen laufen auf die Inszenierung einer stimmhaften/stimmlosen Entbindung der Sibylle zu; hier werden Sprechen, Schmerz und poetisches Potential zu einer Struktur der Freisetzung verschränkt, die auf die verletzte Sprachlichkeit der mythologischen Figuren antwortet. Wird in dem defigurierten Sprechen dieser Stimmen Metamorphose selbst ins Gewaltsame gewendet, so führt dies in Utlers Text, der menschliche und nicht-menschliche (an-)organische Körper konsequent ineinander schreibt, auch auf die Formulierung eines anderen Verhältnisses zur Natur, in dem diese nicht länger als idealisiert erscheint. Die Verzahnung von Gewalt, Sprechen und Erkennen wird dabei zugleich als unauflösbar gezeigt.

Keywords: Utler, Ovid, Gewalt, Wunde, Natur, Weiblichkeit, Sprechen

Anja Utlers Gedichtband *münden – entzüngeln* artikuliert eine Verschränkung von menschlichem Körper und materieller Körperlichkeit der Natur, die sich besonders auf Mundhöhle und Atemwege konzentriert. Utler, die auch Sprecherziehung studiert hat, fokussiert auf die körperlichen Prozesse der Lautbildung, auf die Kräftebeziehungen in der Artikulation selbst (so beispielsweise auch bei Beals 2009: 68). Dass man den Band mit Lehmkuhl auch als ‚Wassergedicht‘ bezeichnen kann, wird nicht nur visuell sichtbar in der Naab, die seinen Umschlag durchschlängelt (Lehmkuhl 2006: 88), sondern liegt auch in der Strukturierung durch Signifikanten, die dieser binnenaquatischen Landschaft heimisch sind, begründet (Lehmkuhl 2006: 87):

> – entgegen: verspüre nur: taumle, ja, murmle – ein *murmelnder*
> entrinnen – *bachlauf,* so heißt es – nicht kennen, ja
> vielmehr: entgegen zu stürzen sich schließlich
> zu: rinnen zu rieseln beginnen ergießen sich
> sperrende kiefer bis: tief in die niederung
> – talsohle, heißt es – wie: eingeschleust sein

> aus dem: speichel- ins bachbett – *ent-*
> *lastungsgerinne* – entsickert, gemündet in
> schlingende flutende, fransen mäandernde
> adern sich aus – richtung: talsperre – jochbein, ja
> gurgeln und stockt stottert fängt: sich an reusen aus
> hornblatt, gezähnt, flutet im: gerodeten mund
>
> (Utler 2004: 14, „entgegen zu stehen“ IV)[1]

In dieser Natur von Flechte, Baum, Wasser und Stein, in der höchstens noch Vögel und Reptilien vorkommen (während, von einer Sprache und Anatomie abgesehen, die den Akzent auf das Menschliche legt, Säugetiere auffällig abwesend sind), ist die Idylle botanischer Vielfalt („hornblatt“) bereits mit den Elementen der Versehrung, Domestizierung (wie dem ‚entlastungsgerinne‘, den „reusen“) verwachsen (Beals 2009: 68; Kerschbaumer 2016: 305). Homophonien/Polysemien und die Verwendbarkeit von Wörtern in unterschiedlichen Kontexten lassen menschengestaltige Körper und Landschaft ebenso verwachsen (u.a. bei Jackson o. J.; Braun 2006: 42–43). Unentscheidbar bleibt, aus welchem Körper, von welchem Körper hier gesprochen wird im „murmeln“, „gemündet“, „adern“, „gezähnt“, „schlingende, flutende“. Paradigmatisch sichtbar ist das im/in der ‚Kiefer‘ (Beals 2009: 68).

Das Sprechen wird hier als materiell-körperlicher Prozess *gesprochen*. Die Nähe zum Schmerz, zur Verletzung, zu Prozessen von Verwundung (und Heilung) ist dabei immer gegeben,[2] wie es bereits mit dem ersten Textsplitter aus dem ersten Teil „einmünden wollen“ in dem Teilstück „entgegen zu stehen: eine verflechtung in neun teilen / (erste bewegung)“ deutlich wird:

> ja, wieder und wieder ent-
> wrungen sich, immer, bloß
> bin murmeln bin: wie
> versehrt werden, roh
> unterm flimmerhaar,
> roh
>
> (Utler 2004: 11, „entgegen zu stehen“ I)

Im „versehrt werden“, im „roh“, das auch auf das Rot des Umschlages verweist, der eben im hellen Blut frischer Wunden gehalten ist, die den Schmerz

1 Um der komplexen Struktur des Textes gerecht zu werden, wird hier nicht durch nachträgliche Verszählung interveniert.

2 Beispielsweise auch bei Jackson (o. J.), der auch Einspeisungen von Sexualität und Vergewaltigung rekonstruiert.

der Verletzung noch erinnern. Der Artikulationsprozess wird onomatopoetisch als ein Kräftespiel deutlich, das immer auch ans Gewaltsame rührt und dem dabei auch etwas Tektonisches eignet (vgl. Draesner 2007). Sichtbar ist dies bereits im „ent- / wrungen", dessen Artikulation den Sprechapparat einmal rückwärts, einmal vorwärts in Bewegung zu setzen scheint: [ɛntˈvʁʊŋ(gə)n]. Dabei wird die Semantik der Worte des Verletzens mit ihrer Artikulation verkoppelt, wie in den „schürfstellen" (Utler 2004: 12, „entgegen zu stehen" II): Die für den Band typische ans Schmerzhafte grenzende Artikulation der teilweise im Konsonantencluster angeordneten stimmlosen Frikative, unterstützt durch die relative Abwesenheit offener Vokale, taucht in der Semantik des Wortes wieder auf (vgl. hierzu Utler 2016: 53–54). Verletzung und vor allem Verwundung des Körpers sind allgegenwärtig in „krusten" (Utler 2004: 26), ‚stumpf-' (12), „pfahl" (24) und „-wunden" (13), Körper werden ge-„furcht" (12), ‚aufgescheuert' (24), „ausgeschabt" (18), ‚gespalten' (24). Nirgendwo ist dies so auf den Punkt gebracht wie im ‚gerodeten Mund', der die Verschränkung von sprechendem und Naturkörper im Modus brutalster Verletzung der Natur, wie des sprechenden Körpers erkennen lässt.

Ich möchte hinzufügend argumentieren, dass die de-figurierte, nicht mehr im herkömmlichen Sinne narrative Verhandlung der weiblichen Vergewaltigten und Verfolgten der Ovid'schen *Metamorphosen,* die auch Paul (2019) untersucht, bereits vor der expliziten Einführung der Serie apollinischer Opfer (Paul 2019: 362) im zweiten Teil beginnt. Während auch Paul (2019: 362) „multiple verbal links" der mythologischen Gedichte zu früheren Passagen herausstellt, möchte ich zeigen, dass darüber hinausgehend Arethusa, Cyane, Philomela (indirekt auch Proserpina) bereits vorher und von Anfang an untergründig mitsprechen. So treibt unter der Oberfläche eine Strömung des Textes, als Echo der Läufe dieser Wassernymphen und metamorphotisierten Gewässer hin auf eine Kulmination in der nicht-(rein-)menschlichen Stimmwerdung der kumäischen Sibylle. Diese Stimme, die sich aus dieser Gewaltsamkeit entbindet, die an genau derselben Stelle, an der diese in den Erzählungen der *Metamorphosen* prononciert ausfällt oder abgeschnitten wird, (v-)erklingt, bleibt dabei selbst von der Gewaltsamkeit der Metamorphose wie der Gewaltsamkeit des Sprechens gezeichnet. Zugleich lassen sich bei Utler aber die versehrten Körper nicht zum Schweigen bringen, wird Schmerz selbst zum Ur-sprung des Lautes. Erkennen, Gewalt und Sprechen bilden eine gemeinsame Struktur der Zirkulation.

Im „flimmerhaar" des Anfangs verbergen sich nicht nur die ‚Flimmerhärchen', die Teile der Atemwege auskleiden. Einmal verweist es auf Benns poetologischen Essay „Epilog und Lyrisches Ich" aus dem Jahr 1921/1927, auf diese poetologischen Implikationen werde ich am Ende des Textes zurückkommen. Zwei heilige Quellen werden in diesem Haar aber ebenfalls angespielt, denen Ceres auf der Suche nach der von Pluto geraubten Tochter

Proserpina begegnet: Cyane mit ‚bläulichem Haar' kann Ceres nicht antworten, denn sie hat sich vor Gram, dass sie den fliehenden Pluto nicht aufhalten konnte, gänzlich in Wasser verwandelt (zu Cyanes Sprechen durch Verwandlung vgl. Segal 1998: 22):

> Doch Cyane grämt sich über die Entführung der Göttin und über die Mißachtung der Rechte ihrer Quelle, trägt still im Herzen *eine unheilbare Wunde*, verzehrt sich ganz in Tränen und verflüchtigt sich zu dem Wasser, dessen große Gottheit sie eben noch gewesen war. Man hätte sehen können, wie ihre Glieder weich werden, Knochen sich biegen lassen, Nägel die Härte verloren haben. Zuerst löst sich von der ganzen Gestalt jeweils das Feinste auf: *das bläuliche Haar*, die Finger, die Beine, die Füße – denn schlanke Glieder können leicht in kühle Wellen übergehen –; danach zerschmelzen die Schultern, der Rücken, die Hüfte und die Brust zu feinen Rinnsalen; schließlich dringt in die durchlässig gewordenen Adern Wasser statt des lebendigen Blutes, und nichts Greifbares ist mehr übrig.
>
> (Ov. Met. 5, 425–437, meine Hervorh.)[3]

Aufklärung erhält Ceres dann von Arethusa, die ihr dann später die eigene Geschichte erzählt (es handelt sich allerdings um eine mehrfache Schichtung diegetischer Niveaus). Die Nymphe badet im Fluss Alpheus und ist unglücklich genug, sein Interesse zu wecken. Er verfolgt sie in menschlicher Gestalt, auch die Verbergung in einer Wolke durch Diana kann ihn nicht zum Ablassen bewegen, aus Angst verflüssigt Arethusa sich, Diana öffnet ihr mit dem Boden einen Weg durch die Erde nach Sizilien, wo sie wieder an die Oberfläche gelangt. Ob der wieder in einen Fluss verwandelte Alpheus sich tatsächlich mit Arethusa vermischt, wie er mit seiner Rückverwandlung intendiert, sagt der Text nicht explizit. Die Nymphe trägt aber im Text den Beinamen ‚Alpheias', in der Übersetzung von Albrechts „die Geliebte des Alpheus" (Ov. Met. 5, 487), und es scheint in der Antike angenommen worden zu sein, dass die beiden so benannten Gewässer unterirdisch ineinander fließen, mit Curran (1978: 235) und Stirrup halte ich es deshalb für implizit mitzudenken: „They are united as rivers." (Stirrup 1977: 173)

Utlers Text schließt bereits hier zu Beginn, wie auch später bei Daphne, sehr eng an die zentrale Motivik Ovids an, indem er einerseits auf das Murmeln des Baches, andererseits auf das (hier wie auch bei Daphne so wichtige, Stirrup 1977: bes. 181–182) Haar abstellt:

> Jetzt fragt die gnadenreiche Ceres, ihrer Sorge ledig, weil sie ihre Tochter wiederhat, nach dem Grund deiner Flucht, Arethusa, und warum du eine heilige Quelle bist. Da verstummten die Wellen, und ihre Göttin hob aus der Tiefe der

3 Verwendet wird die Ausgabe: Ovidius Naso (1994).

> Quelle ihr Haupt, trocknete mit der Hand ihr *grünes Haar* und erzählte die alte Liebesgeschichte vom Strom aus Elis.
>
> (Ov. Met. 5, 572–576, meine Hervorh.)

> Ich finde ein Gewässer, das ohne Wirbel, ohne *Murmeln* dahinfließt, durchsichtig bis auf den Grund, so daß man in der Tiefe jedes Steinchen zählen konnte. [. . .] Während ich darin planschte, Züge machte, auf tausenderlei Arten dahinglitt und die Arme hochschwang und schleuderte, hörte ich unten in der Tiefe mitten im Wasser irgendein *Murmeln*. Erschrocken springe ich auf den Rand des näher gelegenen Ufers. ‚Wohin so schnell, Arethusa?' hatte Alpheus mir aus seinen Wellen zugerufen. ‚Wohin so schnell?' hatte er mir noch einmal mit rauher Stimme gesagt. Ich fliehe ohne Kleider, wie ich bin [. . .].
>
> (Ov. Met. 5, 587–589 und 5, 595–601, meine Hervorh.)

Einerseits ist hier die Verwandlung in und aus Wasser besonders frappierend, daneben aber die Leichtigkeit, mit der Alpheus seine Form beherrscht und wandelt (Stirrup 1977: 173), während die weiblichen Figuren/Stimmen[4] diese Verwandlung als unhintergehbar erfahren; ein Prozess, der sich anhand der Daphne noch weiter beleuchten lässt. Dabei ist es aber auch besonders die Sprachlosigkeit der Cyane, die sie mit einer weiteren mythologischen Figur teilt (Richlin 1992: 176): Philomela, die von ihrem Schwager vergewaltigt und eingesperrt, auch ihrer Zunge beraubt wird, die sich abgeschlagen schlangenhaft aufbäumt (zu diesem Motiv und dem Folgenden zu den Tieren Richlin 1992: 163–164):

> [E]r aber packte mit einer Zange ihre Zunge [linguam], die sich sträubte, immerfort den Namen des Vaters rief und darum rang zu sprechen, und schnitt sie mit dem wilden Stahl ab: Der Rest der Zungenwurzel zuckt noch, die Zunge liegt am Boden, und zitternd *murmelt* sie etwas in die blutgeschwärzte Erde. Und wie der *Schwanz einer verstümmelten Schlange* zu springen pflegt, bäumt sie sich auf und sucht sterbend die Füße ihrer Herrin.
>
> (Ov. Met. 6, 555–560, meine Hervorh.)

Philomela gelingt, ihrer Schwester eine Nachricht zu weben, dies führt zu Befreiung und grausamer Rache durch die „schlangenhaarigen Schwestern", ehe alle drei Protagonist*innen in Vögel verwandelt werden (Ov.

4 Ich spreche von ‚Figuren', wenn es sich um die klassischen Vorlagen handelt, von ‚Stimmen', um deren Nachfolge im Text zu behandeln, der eben nicht mehr mit Figuren und Narrativen im üblichen Sinne arbeitet. Auch Paul (2019) interessiert sich für das Aufgreifen eines „commitment to voice" bei Utler (Paul 2019: 376), die Perspektive ihres Aufsatzes ist eine Verhandlung der Oralität.

Met. 6, 574–674, Zitat 662). Auf diese Sprachlosigkeit der Philomela scheint wiederum der ‚gerodete', ‚kieferlose', möchte man sagen, Mund bei Utler zu verweisen.

Die Gewalt dieser Episoden bei Ovid stellt in altphilologischen Diskussionen ein kontinuierliches interpretatorisches Problem dar: In Zusammenfassungen, Nacherzählungen und Übersetzungen ist die Nichtdifferenzierung zwischen Liebe, sexuellem Begehren und dem Willen zur Vergewaltigung reproduziert bzw. Vergewaltigung in ‚Liebesvereinigungen' euphemistisch verborgen (vgl. Curran 1978: 214–216). Die Position des Textes zur Handlung zu fixieren, ist aufgrund der ironischen Distanzen (z. B. Stirrup 1977), die sich zwischen Erzähler*innenfiguren oft verschachtelter diegetischer Niveaus (Nagle 1988), Protagonist*innen und Autor etablieren, schwer möglich. Dass der Autor/Erzähler der Beschreibung des Schmerzes und der Erfahrungswelt der Opfer so viel Platz einräumt, kann ihn auch als Advokat der meist weiblichen Opfer erscheinen lassen (wie bei Curran 1978: bes. 237). In einem breit rezipierten Aufsatz „Reading Ovid's Rapes" wendet sich Amy Richlin besonders gegen eine ausschließlich allegorische Lesart der Texte (als kosmologische oder poetologische Programme) und besteht auf der Literalität der Texte in ihrer Gewaltsamkeit und als Erzählung von Vergewaltigungen (Richlin 1992: 159, 173 et al.). Zentral ist dabei für sie das voyeuristische Ausschreiben eines Genusses an der Attraktivität der Furcht des Opfers, die sich auch in der Daphne-Episode bei Ovid sehr deutlich zeigt (Richlin 1992: 162; auch Curran 1978: 227) und die auch vor dem Hintergrund der notorischen Promiskuität der Nymphen zu verstehen ist, gerade weil es sich in diesen Episoden oft um keusche Nymphen handelt (Curran 1978: 230–231):

> Er wollte noch mehr sagen, doch die Tochter des Penëus entfloh ihm in angstvollem Lauf [. . .]. Auch in diesem Augenblick sah sie reizend aus. Windstöße entblößten ihren Körper, der entgegenkommende Luftzug ließ die Kleider, auf die er traf, flattern, ein leichtes Lüftchen ließ das Haar nach hinten wehen, und die Schönheit steigerte sich durch die Flucht.
>
> (Ov. Met. 1, 525–530)

Utlers tatsächlich namentlich so geführte Gedichte zu Daphne und der Sibylle erscheinen dabei beinahe als feministische, de-figurierte Rewritings,[5] als antwortende ‚Akzentverschiebungen' eines verwand(el)ten Sprechens, das bereits den ersten Teil des Textes durchzieht: Daphne ist eine Nymphe und Tochter des Peneus, der einen Strom bezeichnet. Apoll verfolgt Daphne, um sich mit ihr zu ‚vereinigen', wie zuvor Alpheus (mit) Arethusa. Diese bittet

5 Zur Perspektivverschiebung Paul (2019: 371) und Draesner (2007: 93). Paul (2019: 359) bezieht sich in ihrer Lesart Ovids auf Rimell.

schließlich erschöpft den Vater, ihre „Gestalt" zu zerstören (Ov. Met. 1, 547), die sie für den Ursprung des Begehrens des Apoll hält. Dies wird ihr gewährt, doch ihr „Glanz" [„nitor"] bleibt ihr erhalten, Apoll „liebt" [„amat"] sie noch als Baum:

> Kaum hat sie ihr Gebet beendet, da kommt über ihre Glieder eine lastende Starre. Um die zarte Brust legt sich dünner Bast [tenui . . . libro]. Das Haar wächst sich zu Laub aus, die Arme zu Ästen; der eben noch so flinke Fuß haftet an zähen Wurzeln, das Gesicht hat der Wipfel verschlungen: Allein der Glanz bleibt ihr. Auch so liebt Phoebus sie noch. Er legt die rechte Hand an den Stamm und fühlt noch, wie die Brust unter der frischen Rinde bebt, umschlingt mit den Armen die Äste, als wären es Glieder, küßt das Holz – doch das Holz weicht den Küssen aus.
>
> (Ov. Met. 1, 548–556)

Man kann sagen, hier wird der Gewalt die Krone aufgesetzt. Der Gott betastet das Holz, unter dem der sprachlos gewordene Leib noch zu erzittern scheint (Stirrup 1977: 178), bis er sich schließlich in sein Schicksal fügt, fortan am Leibe des Verfolgers getragen zu werden, indem Daphne von nun an sein Haupt und das der Sieger kränzen soll – in den Triumphzügen, in denen auch erbeutete vergewaltigte und zu vergewaltigende Sklavinnen durch Rom geführt werden. Das erste Motto aus Stierle („*Im Lorbeer gewährt die verwandelte Daphne, deren Name selbst den Lorbeer bezeichnet, sich dem zum Dichter gewordenen Liebenden.*", Utler 2004: 82) spielt bereits darauf an, dass das Lorbeerblatt auch den ‚*poeta laureatus*' kränzt und den Dichterruhm signifiziert, bei Petrarca verweist die besungene Laura zugleich auf diesen Lorbeer (‚lauro').[6]

> darf doch nicht – nein –
> was: nimmst du dir –
>
> selber – geradewegs – dir: auf den stickigen grund
> gelaufen, festgesetzt: mit einem zug, ruck, nein,
> reiße noch bäume mich einmal und stock –
> muss: mich krümmen, ja kümmern: ins holz hinein
> starren – was nimmst du mir: mich (Utler 2004: 84, „für daphne")
>
> wie trocken: mein arm macht – machte! die flanken, wie oft,
> aufsprudeln, aus-
> jetzt: nagen die, speicheln – bespringend – mich an –
> machen platz dann: rankt er sich mir zu: und sein heißes fleisch –

6 Während für Paul (2019: 371) mit Bezug auf Stierle der bekränzte Poet den Kontext bildet, sind es für Stirrup (1977: 182) vor allem die Triumphzüge.

> feucht! fortwährend – richtest dich auf in mir, mich:
> dass ich stehe ja blühe und trage darf: nichtmal die blätter
> lassen, mir fallen: nur früchte ab – unwillkürlich: so bring ich die –
> rotten, nähren: dir deinen grund
>
> (Utler 2004: 85, „für daphne“)

Zentral ist, dass, in Utlers „für daphne: geklagt“ wie bei Ovid, die von Daphne ersehnte Bitte nach der Verwandlung der Form zwar eingelöst wird, die Metamorphose aber scheitert. Zwar nicht im Prozess, aber der Funktion nach. Die Metamorphose wird selbst gewaltsam erfahren, sie wird zur Bedingung der Fortsetzung der Gewalt und wie zuvor bei Philomela als Verlust des Sprechens der Wortsprache profiliert. Wie bei Arethusa im Dunkel der Erde, in dem sie auch Proserpina auf dem Thron des Pluto entdeckt hat (Ov. Met. 5, 504–508), handelt es sich um gewaltsame Verwandlungen: „nein“, so lautet die Interjektion im Text, paradigmatisch hörbar wird dies im stockenden „was nimmst du mir: mich“, in dem das „mich“ dann auch alternativ zum „mir“ gelesen werden kann: ‚was nimmst du mich‘. Die sexualisierte Darstellung scheint allerdings nicht nur auf den hündischen Verfolger, sondern auch den feuchten Grund und damit die Figur des Peneus anzuspielen und dupliziert damit die Reihe der Verfolger, aber auch die Potenz des Verrates (und spielt mit dem Motiv des Inzestes eine weitere Reihe von Figuren aus den *Metamorphosen* an, darunter Myrrha, die Mutter des Adonis).

In der Metamorphose, die selbst besonders auf die Verwachsungen der Körper, die Übergängigkeit dieses Prozesses fokussiert ist (Rajabi 2023, sichtbar auch in Berninis Daphne),[7] profiliert sich auch eine Beziehung auf die Natur: Ovid erzählt bereits und Utler schreibt noch einmal anders, dass sich vor der Gewalt nicht schlicht in die Natur, oder genauer die Naturwerdung flüchten lässt.[8] Bei Utler erscheinen diese Materienkörper als ebenso verwundet wie ihre Verwachsung schmerzhaft – und dies gilt ebenso für das Naturwerden der Metamorphosen; dem *paradise lost* wird so zugleich eine Absage erteilt (vgl. zum Naturverhältnis Utler 2016: 5–22).

Im Moment dieser Festsetzung bezieht sich deshalb der Text zurück auf die Giftigkeit des Seidelbastes (ebenso Paul 2019: 371), motivisch verschränkt mit der Genesiserzählung der Vertreibung aus dem natürlichen Paradies:

> senge! bitte, dürre den schatten ihm: von dieser roten stirn,
> dass er: ausglüht – ja mir: diesen puls aus den spitzen,
> dass ich mich: auslöse – rein – als geruch als entknisternde

7 Segal (1998: 12) spricht von einer ‚Auflösung‘ fester Formen.

8 Zu diesem Schluss kommt mit anderen Argumenten u.a. auch Paul (2019: 376).

luft mich einsenke einsinke – laubend entlaubend mich –
in: die niedrigen, bastigen triebe und sie: enttreibe mir
kirschig, ja gischtig entstrecke – aufzischle: iss davon, iss –

(Utler 2004: 85, „für daphne“)

An genau der Stelle, an der bei Ovid die verwandelte weibliche Figur zum Buch (ebenfalls ‚liber‘) wird, also die poetologische Lesart die buchstäbliche Furcht Daphnes zu überdecken droht: Im „libro“ der bastbesetzten Brust, in der das angstvolle Herz noch schlägt (zum Herz Stirrup 1977: 178).[9]

Dieses Motiv der Schlange/Zunge setzt sich in der abschließenden Sibyllenerzählung fort, Sibylle verschmäht Apoll und wird ganz Stimme, da sie sein Geschenk der Unsterblichkeit angenommen, aber den Tausch ihrer Jungfräulichkeit gegen die ewige Jugend ausgeschlagen hat (Ov. Met. 14, 132–153; auch zum Schlangenhaften Poiss 2005, Paul 2019: 373–375). Diese Schlange nimmt aber auch die schlangenschwänzige Zunge der Philomela wieder auf – und natürlich das doppeldeutige ‚Entzüngeln‘, in dem die Ent-zungung zum Ent-züngeln wird (ähnlich bei Paul 2019: 361, Fn. 8; 375).

sibylle sie: türmt sich, wird: klippen sie zischt ist die: gischt in den
poren verglüht sie versprüht: sibilanten, erlischt -sss- ebbt
flutet sich selbst und: stöhnt auf
*
ihr: schwindelt, sibylle sie: bricht sich in wirbelnder hitze sie: zischelt
sirrt: sumpf, tümpel glitschende schenkel der: schilfgürtel nässt sie um-
züngelt sich selbst gurgelt – natter – entwischt sie und: girrt
*
*
und still. bloß die witterung: brandstätte *rodung* vernehmbar - ist
ehemals knistern - und fäulnis: die zehen befingern den strunk:
eine pilzige höhlung, bestochern die ab- geworfene haut: sie zerfällt
an den schuppigen sohlen und: *raschelt* auf

(Utler 2004: 90–91, „sibylle – gedicht in acht silben“, meine Hervorh.)

Die Natter, die Schlangenhaut (Paul 2019: 375), unter den ebenfalls schlangenhaft, baumstammhaft, haarhaft, fußhaft ‚schuppigen Sohlen‘, sie figuriert auch die *lingua* (Sprache/Zunge) der ‚stummen‘ Philomela, der ‚stummen‘

9 „von algenschicht rinde bespannt“ heißt es bei Utler ausgerechnet dort, wo der Text zum „flimmerhaar“ zurückkehrt (Utler 2004: 18).

Cyane (die in anderen Medien sprechen müssen, so wie Daphne in der Schlange spricht), am Ort der „rodung".

> Ich arbeite mit Figuren wie Sibylle und Marsyas nicht nur, um ihnen als zu Opfern Gewordenen ein Sprechen mit leichter Akzentverschiebung zu geben, sondern auch, weil der Handlungskern, mit dem sie kommen, dezidiert nicht-menschlich ist. Deshalb können sie Dinge sprechen, die ein menschlicher Mund nicht ohne weiteres sagen kann. Und die mein Mund aber erkundend nachsprechen möchte, nicht nur weil das Menschliche selbst sich in seinen Handlungen oft aus dem Blick verliert, sondern auch weil ganz konkret mein menschlicher Mund aus den Grenzen dieses Nicht-Menschlichen hervorstrebt, mit dem er nicht mehr deckungsgleich und eins sein kann und ohne das er doch überhaupt nicht sein und weiter sein könnte.
>
> (Utler 2016: 108)

Die meisten dieser Figuren sind sogar ganz buchstäblich keine Menschen (sondern Satyrn oder Nymphen etc.). Die zum Verstummen Gebrachten der Erzählungen bleiben von ihrer *lingua* abgeschnitten. Doch am Ort des gerodeten Mundes erhebt sich vielleicht die Schlange, die Zunge noch einmal; die Sibylle, ebenso gewaltsam Stimme geworden, substituiert nicht nur das fehlende Stück der Schlange (giftig bei Daphne), die abgeworfene Haut antwortet auch auf die Figurationen der Wunde, zeigt nicht nur die Kokons der Metamorphosen, sondern auch den abgefallenen Schorf einer Heilung an (und vielleicht das ‚münden' ins Meer). Sibylle ist aber auch die Seherin, wie es Marsyas am offengelegten Leib exemplifiziert, der auch das Erkenntnispotential der ‚Vivisektion' anklingen lässt (Poiss 2005, auch Utler 2016: 20), so spricht in der Sibylle, zischt die feuersprühende Erde als (oft düstere) Prophezeiung.

Dieses ‚Sprechen mit leichter Akzentverschiebung' mag aber auch darauf hinweisen, dass auch die Verletzten (bei Ovid bereits) nie ganz stumm sind, dieses Sprechen mit nicht-(rein-)menschlicher Stimme ist ja eben gerade der Text selbst. Es indiziert auch, dass zwischen Gewalt, Erkennen und Sprache/Sprechen letzten Endes eine ‚Akzentverschiebung' den Unterschied in diesem miteinander verbundenen Komplex bestimmt. Exemplarisch kann Marsyas dafür stehen, wie sich der Laut aus Schmerz gewinnt, was bei Marsyas einen Verlauf von der Inspiration des Schmerzlautes zu Atem/Auslaut/Fluss gewinnt (vgl. auch die Interpretation von Paul 2019: 373). Zum Schluss wird Marsyas eben zu einem Fluss, „er / entrinnt nicht: entspringt" (Utler 2004: 79, „marsyas, umkreist"), heißt es düster-komisch.

Diese nicht-(allein-)menschlichen Stimmen sind eben gerade keine ‚Figuren' mehr, wie man sie aus der ‚Prosa', aus epischen Texten kennt (Utler 2016: 35; 46–47, vgl. Draesner 2007: 92 et al.), denn für Utler ist lyrisches Sprechen eben gerade emphatisch nicht narrativ (Utler 2003: 213–214; vgl. Jackson

o. J.). Vielmehr ist es ein Sprechen, das sich in diesen Prozessen der Gewalt spricht, sich aus ihnen (qualvoll) herausschält, diesem aber immer zugleich verhaftet bleibt, und in dem sich zugleich ein Erkennen artikulieren kann – die Schlange verbindet sich in der Erzählung des Sündenfalls genau mit dem Reiz der Erkenntnis. Das ‚Rascheln', es ist auch ein ‚Geräusch', mit dem Utler einen gelingenden poetischen Prozess beschreibt, der eben in einer „sprachlichen Auskörperung" ein bestimmtes Weltverhältnis erschaffen kann (Utler 2016: 96–97, Zitat 97). Sind diese Stimmen körperhaft, so sind sie gleichzeitig ort- und gesichtslos. Draesner zufolge „weiß man nicht, wo gesprochen wird: in einem Körper, auf der Zellebene dieses Körpers, in der Stimmritze, oder doch zwischen einem Ich und Du" (Draesner 2007: 92, vgl. auch Lehmkuhl 2006: 87–88). Diese Entsubjektivierung ist Teil des poetischen Prozesses, der durch auf den ersten Blick unmögliche Konstruktionen des Sprechens irritiert: „das: kinn richtung luft gedreht / spült er die nadeln sich / aus meinem mund" (Utler 2004: 37, „gründen: sich eintauschen / (zwischenstücke)"; zu dieser Passage Kiefer 2003: 152). Sie weist zurück auf Benns poetologische Überlegungen zum lyrischen Ich, auf das „flimmerhaar":

> Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meers. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus ganz total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein.
>
> (Benn 1987: 131)

Auch Benns poetologische Formulierung visiert eine Auflösung des individuellen Bewusstseins durch eine Überblendung entlang der phylogenetischen Reihe, in der die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Körpern, zwischen Sprache und Nicht-Sprache in Frage stehen. Treffen sich Benn und Utler hier in einer Unverortbarkeit des Sprechens, muss Geschlecht in dieser Unverortbarkeit am Ende ebenso hervorkreuzen, wie es in der Erzählung von Arethusa und Alpheus geschieht. Der Text arbeitet in Strömungen eines nicht-(rein-)menschlichen Sprechens, das immer zugleich auf der Oberfläche des Textes selbst liegt, indem dieses Sprechen von Gewalt mit dem Sprechen des Gedichtes selbst zusammenfällt.

Literaturverzeichnis

Beals, Kurt (2009): Play for Two Voices. On Translating the Poetry of Anja Utler, in: TranscUlturAl 1, No. 2, S. 68–80

Benn, Gottfried (1987): Epilog und Lyrisches Ich, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 3: Prosa 1. Hrsg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 127–133

Braun, Michael (2006): Die vernetzte Zunge des Propheten. Eine kleine Strömungslehre zur Lyrik des 21. Jahrhunderts, in: text + kritik 171: Junge Lyrik, S. 37–51

Curran, Leo C. (1978): Rape and Rape Victims in the Metamorphoses, in: Arethusa 11, No. 1–2: Women in the Ancient World, S. 213–241

Draesner, Ulrike (2007): Grau. Über Anja Utlers Lyrik, in: BELLA triste 17, S. 91–93

Jackson, Hendrik (o.J.): Über ein Gedicht Anja Utlers, in: lyrikkritik, http://archiv.lyrikkritik.de/Utlers%20Gedicht.html (letzter Zugriff: 5. Dezember 2021)

Kerschbaumer, Sandra (2016): Formsprachen in der Lyrik der Gegenwart. Hans Magnus Enzensberger, Friederike Mayröcker, Anja Utler und Jan Wagner, in: Wirkendes Wort 66, H. 2, S. 293–305

Kiefer, Sebastian (2003): Von der Text-Angst zur Text-Dichtung. Anja Utler und die „Lyrik von jetzt", in: neue deutsche literatur 51, H. 552, S. 146–158

Lehmkuhl, Tobias (2006): Das Wassergedicht. Über Steffen Popp, Nico Bleutge, Anja Utler, in: text + kritik 171: Junge Lyrik, S. 80–88

Nagle, Betty Rose (1988): Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's "Metamorphoses", in: Ramus 17, No. 1, S. 32–51

Ovidius Naso, Publius (1994): Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam (zitiert nach Buch und Vers)

Paul, Georgina (2019): Material Metamorphoses. Barbara Köhler and Anja Utler Rework Ovid, in: International Journal of the Classical Tradition 26, No. 4, S. 359–376

Poiss, Thomas (2005): Wie Atem zur Stimme wird, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Juni 2005, S. 34, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/wie-atem-zur-stimme-wird-1235666.html (letzter Zugriff: 26. Juli 2021)

Rajabi, Katharina (2023): Metempsychosis & Photo Bits. Signifikation und Photographie in James Joyces „Ulysses", in: Bilder sichtbar machen. Hrsg. v. Katharina Rajabi und Katharina Simon. Berlin: Kadmos (im Erscheinen)

Richlin, Amy (1992): Reading Ovid's Rapes, in: Pornography and Representation in Greece and Rome, Hrsg. v. Amy Richlin. New York/Oxford: Oxford UP, S. 158–179

Segal, Charles (1998): Ovid's Metamorphic Bodies. Art, Gender, and Violence in the "Metamorphoses", in: Arion: A Journal of Humanities and the Classics 5, No. 3, S. 9–41

Stirrup, Barbara E. (1977): Techniques of Rape. Variety of Wit in Ovid's "Metamorphoses", in: Greece & Rome 24, No. 2, S. 170–184

Utler, Anja (2003): ‚Weibliche Antworten' auf ‚menschliche Fragen'? Zur Kategorie Geschlecht in der russischen Lyrik (Z. Gippius, E. Guro, A. Achmatova, M. Cvetaeva), Dissertation, https://epub.uni-regensburg.de/10231/ (letzter Zugriff: 6. Januar 2022)

Utler, Anja (2004): münden – entzüngeln. Gedichte. Wien: Edition Korrespondenzen
Utler, Anja (2016): Von den Knochen der Sanftheit. Behauptungen, Reden, Quergänge. Wien: Edition Korrespondenzen

Eine O-förmige Figur: Kleists Marquise von O. . .

I-Tsun Wan (Taipei)

Abstract: Die Marquise von O. . . ist ein Opfer der männlichen, väterlichen Gewalt. Trotzdem ist sie stets in der Lage, sich gegen jede objektive Zweckmäßigkeit zu wehren. Ganz unabhängig von allem, was die Vernunft anspricht, hält sie sich in ihrer eigenen ästhetischen Sphäre, in der nur ihre subjektive Zweckmäßigkeit gilt. Obwohl man resp. Mann ihre Vorgehensweise für Ohnmacht hält, ist die Marquise von O. . . keineswegs eine Marquise von Ohnmacht, die der *Aufklärung* widerspricht, sondern eine Marquise von O-Form, die sich ständig um ihren seelischen Schwerpunkt dreht, und zwar auf so graziöse Weise, dass alle gegen sie prasselnde Gewalt an ihr abprallt. Dass ihr der Graf F. . . sowohl wie der Teufel als auch wie ein Engel vorkommt, lässt sich nicht aus irgendeinem ohnmächtigen Komplex folgern, sondern vielmehr aus ihrer ästhetischen Sichtweise, die die Paradoxie erlaubt und dann auf ihre eigene Weise interpretiert. Die Kleist'sche Marquise von O. . . ist eine π-Figur, deren ästhetische Sichtweise ihre Souveränität gewährleistet.

Keywords: Heinrich von Kleist, Marquise von O. . ., Narration, ästhetische Sphäre, subjektive Zweckmäßigkeit

1. Einführung

Kleists Protagonistinnen sind fast ausnahmslos einer unerbittlichen Gewalt ausgesetzt, vor allem der, wenn auch nicht patriarchalen, so doch männlichen Gewalt. Davon zeugt schon eine Reihe von Kleist'schen Namen sowohl in seinen Dramen als auch in seinen Erzählungen: Agnes, Eve, Alkmene, Penthesilea, Käthchen, Thusnelda, Natalie, Lisbeth, Josephe, Toni, das Bettelweib, die Nonnen im Kloster der heiligen Cäcilie, Elvire, Wittib Littegarde von Auerstein und natürlich auch die Figur, der sich die vorliegende Arbeit widmet: die Marquise von O. . . Einige finden am Ende der jeweiligen Handlung ihren Tod, weil sie infolge eines zeitweisen Phänomens falsche Entscheidungen getroffen haben (vgl. Wan 2018), andere überwinden hingegen die Gewalt, indem sie – um mit Kleist zu sprechen – den Schwerpunkt der Seele zu halten vermögen und somit ihre Grazie bzw. ihre Beweglichkeit bewahren.

Man kann mit Recht sagen, dass es bei Kleist tatsächlich um Gewalt und deren Überwindung geht. Bezeichnenderweise beginnt ein Kleist'sches Werk entweder mit einem Ausnahmezustand oder bereits *in medias res*, inmitten eines Ausnahmezustandes, der die alltägliche Ordnung zu zerstören droht oder bereits zerstört hat. Infolgedessen sieht man sich von den Gegebenheiten

oder Verhältnissen gezwungen, trotz der Ambivalenz Stellung zu beziehen und dezidiert zu handeln, denn in den jeweiligen Situationen kommt es existenziell auf Leben und Tod an. Das ist der Ursprung aller Kleist'schen Handlungen. Hierin sieht Johannes F. Lehmann genau „das, was Giorgio Agamben in seiner Trilogie *Homo sacer* das ‚nackte Leben' nennt" (Lehmann 2011: 251) und weist auf dessen Rettung oder Untergang als Kleists Topoi hin. Aber Rettung und Bewährung lassen sich bei Kleist keineswegs durch Moral garantieren, bleibt Moral/Amoral bei ihm doch nur eine Frage der Perspektive, wie die grünen Gläser in seinem berühmten Brief nach der sogenannten Kant-Krise (SW II, 634) oder das äußerst widersprüchliche Prädikat von Michael Kohlhaas par excellence zeigen: „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit" (SW II, 9). Nein, in der „gebrechlichen Einrichtung der Welt" (SW II, 143), wo selbst der Erzähler durchaus unzuverlässig funktioniert, gibt es keine Rettung, somit kein *Gerettetwerden von/durch*. Wie noch ausführlicher gezeigt wird, weiß dies die Marquise von O. . . nur zu gut, als dass sie ihre Hoffnung auf irgendeinen Retter setzen könnte oder wollte.

Wenn bei Kleist überhaupt von Rettung die Rede sein kann, dann besteht sie allein im Vertrauen, allerdings weder im Gottvertrauen noch im Vertrauen zu anderen Menschen, denn ein solches Vertrauen ist bei Kleist ohnehin problematisch und katastrophal (vgl. Fleig 2008). Man rettet sich vielmehr durch das absolute Selbst-Vertrauen, das Vertrauen ins eigene Leben, das zwar nackt, doch in sich totalitär bleibt. Ein Beispiel dafür liefert das berühmte „Ach" im *Amphitryon* (SW I, 320), mit dem Alkmene bei aller Verwirrung den Sieg davonträgt. Infolge ihres Selbstvertrauens entscheidet sie sich zuletzt weder für Jupiter noch für Amphitryon, denn es gibt für sie keinen *echten* Amphitryon, sondern nur *ihren* Amphitryon. Das Selbstvertrauen bewahrt ihr die Autonomie vor der männlichen Gewalt, die sie zu entscheiden zwingt und sie zu „*ent*-scheiden" droht. Man sieht dies daran, dass Alkmene, während ihr Gegenüber sich differenziert verhält, völlig indifferent bleibt. Dadurch wird die Gewalt durch Ohnmacht überwunden. Dies gilt auch für das „Ach": Da ihr „Ach" sowohl alles als auch nichts bedeutet und somit an und für sich absolut bleibt, entzieht das „Ach" jeder heteronomen Deutung den Boden. Demnach ist Alkmene für die anderen *unbegreiflich* und somit nicht zu *erfassen*. Ihr gegenüber wird sogar Jupiter *fassungslos*.

Was bei Kleist eine solche Rettung ermöglicht, nenne ich progressive Resignation. Sie ist resignativ, weil man sich in sein Schicksal ergibt und Verzicht auf jede Deutung, auf jede Definition und auf jede Antwort auf die Frage *warum* leistet. (Übrigens ist das *warum* bei Kleist ganz männlich, wie es Achilles in *Penthesilea* nicht fataler verwendet hat). Es ist progressiv, weil man sich dabei nicht in die Gefangenschaft einer Sumpfsituation begibt, sondern vielmehr innere Beweglichkeit gewinnt, die einen über das gravierende

Schicksal erhaben macht. Hauptsache, man behält in sich den „Schwerpunkt der Bewegung“, den die Kleist’sche Grazie dezidiert voraussetzt. Man erinnere sich an den graziösen Bären im Aufsatz *Über das Marionettentheater*. Er ist zwar auf dem Hof angekettet, aber dennoch ist er in der Lage, durch „eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze“ alle gewalttätigen Stöße zu parieren (SW II, 345). Seine Überlegenheit sticht umso mehr hervor, als er dem virtuosen Gegenüber völlig die „Fassung“ (SW II, 345) raubt:

> Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.
>
> (SW II, 345)

Weder revolutionär noch reaktionär verhält sich der Bär. Der Schwerpunkt der Bewegung zentriert sich in ihm, wodurch er alle Stöße an sich abprallen lässt, ohne „die Seele (vis motrix)“ (SW II, 341) zu versetzen oder zu entsetzen. An diese Verhaltensweise anknüpfend möchte ich einen Bogen zur Marquise von O. . . schlagen, die dem Bären an Meisterschaft gleichkommt.

2. *Die O-förmige Erzählung*

Die Frage stellt sich schon im Hinblick auf den Titel, denn wer ist eigentlich die Protagonistin, deren Identität allein auf einen adligen Titel reduziert wird? Sie ist nur eine namenlose Person, deren Persönlichkeit von einem politischen Zeichen zuerst vertreten und dann ausgehöhlt wurde. Sie ist zudem entkörperlicht. (Und zwar so sehr, dass ich sie hier nur mithilfe des Personalpronomens nennen kann, wenn sie nicht als die Marquise oder die Protagonistin funktionalisiert werden soll.) Abgesehen von dem zeichenhaften Titel ergibt ihre Existenz keinen Sinn. Es gibt eine Person als Marquise von O. . ., aber es gibt keine Marquise von O. . . als Person. Selbst der Sinn, der ihr bzw. ihrem Titel innerhalb der Ordnung zukommt, weist per se nicht auf sie selbst hin, sondern auf eine Imago, die sich aus der objektiven Zweckmäßigkeit resp. der subjektiven Zweckmäßigkeit anderer ergibt. In der Tat ist sie – als Zeichen –, was man spricht. Dies wird von Adam Soboczynski deutlich am Beispiel des Traumes des Grafen F. . . gezeigt, in dem das Zeichen der Marquise wiederum durch das Zeichen eines Schwans vertreten wird:

> In diesem Fall wird die adlige Protagonistin zum imaginären Schwan gebannt, den man noch so häufig mit Kot, allgemeiner: mit Signifikanten (auf der Ebene

> des Handlungsgeschehens ist dies freilich der Samen des Grafen) bewerfen und befruchten kann, stets transformiert sich dieses unerreichbare Wesen in den vorbeschmutzten, reinen Zustand
>
> (Soboczynski 2004: 65).

Was und wie sie im Rahmen der Zeichenordnung ist, ergibt sich also aus der jeweiligen, beliebigen Codierung, jedoch ohne dass sie sich selbst codieren darf. Ihr Dasein darf nicht Selbstzweck sein und ihr Selbstbewusstsein darf nicht für sich sprechen, wenn es der (ihr) gegebenen Vorschrift nicht entspricht. Sie ist völlig an die ihr angewiesene Position innerhalb der politischen Rahmenordnung gebunden. Sie muss die ihr angewiesene Rolle spielen und ansonsten stumm bleiben, wenn sie als jemand in Ordnung erscheinen soll. An dieser zeichenhaften Position bleibt ihr Leben zwar bewahrt, doch um der ganzen Ordnung willen muss sie ihre Beweglichkeit bzw. Lebenskraft einbüßen. In dieser Ordnung ist sie fest- und mithin totgeschrieben, damit sie ihr nacktes Leben bewahrt. Bezeichnenderweise wird ihr das Leben zunächst vom Grafen F. . . „unter einer verbindlichen, französischen Anrede" gerettet (SW II, 105) und dann wird sie, „sprachlos" (SW II, 105) und „völlig bewusstlos" (SW II, 106), von demselben der Lebenskraft beraubt.

Nach dem anfänglichen Tumult heißt es: „Alles kehrte nun in die alte Ordnung der Dinge zurück" (SW II, 109), wo es sich nach wie vor *ordentlich*, wenn auch nackt leben lässt. Das Leben der Marquise von O. . . will allerdings anders als nackt bleiben. Ihr Leib zeigt nun jene neue Lebenskraft, um die sich der Konflikt in der Erzählung durchgehend dreht. Die Schwangerschaft per se füllt das entleerte Zeichen *Marquise* und gibt dem Leib einen neuen, konkreten Inhalt, den er nicht von außen, sondern von innen erhält. Dadurch, dass ihr Leib erneut *Potenz* zeigt und sich – zwei Leben in einem Leib – potenziert, gibt sich ihr *Potenzial*, den gegebenen Rahmen zu durchbrechen, von Neuem zu erkennen. Die Marquise von O. . . ist nun nicht mehr diejenige, die von Haus zu Haus bzw. von einer Ordnung zu einer anderen hin und her getrieben wurde (Pfeiffer 1988: 232), sondern sie ist, mit einem neuen Leben im Mutterleib, selbst zu einem Haus geworden, wie Haus und Körper in der *Marquise von O. . .* eine unübersehbare Parallele aufzeigen (Pfeiffer 1988: 233–234). Hieraus entsteht der Ansatz zur Autonomie, die sich die neue Mutter so lange erhält, bis die Vaterschaft *festgestellt* und mithin jemandem, oder besser einem Titel bzw. einer Ordnung, *zugeschrieben* wird. Von daher lässt sich das Wagnis der Marquise von O. . . gänzlich verstehen: Durch die Zeitungsanzeige zu Beginn der Erzählung renkt sie die Logik ihrer Schwangerschaft aus, um sich einen Spielraum zu gewinnen und um sich die Deutungshoheit über sich selbst zu sichern. Indem sie sich freispricht, befreit sie sich von und aus der Ordnung. Dies weist nicht nur ihre durch Entscheidung gewonnene Souveränität aus, sondern bringt auch einen neuen Ur-Sprung hervor, eine

neue Bewegung, die der Protagonistin erneut Beweglichkeit gewährt und sie wortwörtlich zur Vorkämpferin macht.

„Alle Erzählungen Kleists thematisieren das Erzählen", so hat Rolf Selbmann pointiert dargestellt, dass der Erzählvorgang bei Kleist als (penetranter) Prozess der Sinngebung zu lesen ist und dass Textende und Handlungsende sich in der Tat ausdifferenzieren (Selbmann 2005: 236). Dies gilt zweifelsohne auch für die hier betrachtete Erzählung, allerdings nicht nur für Kleists *Marquise von O. . .* und die gleichnamige Protagonistin, sondern vielmehr für die Marquise von O. . . und *ihre* gleichnamige Erzählung. Denn die Marquise von O. . . ist sozusagen die Inkarnation der Erzählung, geht das Erzählen doch von ihrem jene Frage stellenden Wort (Inserat) und auf ihr in Frage stellendes Wort (Engel-Teufel-Ambivalenz) aus. Es dreht sich um ihr Rätsel und es geht *um* ihre sinngebende Erzählung. Darüber hinaus lässt sie keine Ant-Worten auf ihre Frage zu, genauso wenig wie das Wort der Forschung, die den Gedankenstrich als Urszene entzaubern will. Kurz: Es gilt nur ihr Wort. Deshalb ist es zu bewundern, dass die Forschung nicht ermüdet, „den berühmtesten Gedankenstrich der deutschen Literatur" (Schmidt 1998: 68) unmittelbar mit der Ursache für die Schwangerschaft zu codieren. Das heißt, man will sich genauso wenig mit dem phantastischen Zustand der Marquise begnügen und sie um die Deutungshoheit über ihren eigenen Leib bringen, wie es die anderen Figuren in der Erzählung tun, die sich unablässig mit der Frage nach der Vaterschaft beschäftigen.

Für die neu gebärende und somit neugeborene Marquise ist es hingegen ausschlaggebend, dass es weder einen noch keinen Vater gibt, dass die Tatsache immer hinter dem mystischen Gedankenstrich verborgen bleiben muss. Nur so ist die Protagonistin in der Lage, sich den graziösen Zustand beständig zu erhalten. Nur so lässt sie sich von keinem *Begriff* gefangen nehmen und somit nicht vom anderen *er*- bzw. totfassen. So geschieht der Paradigmenwechsel in ihrem Leben. Diesmal ist es an ihr, allerlei Signifikanten in die Lücke des zeichenhaften Vaters unter Kontrolle zu stellen und aus der Kontrolle ihre autonome Narration, wie es der Graf mit seinem Traum getan hat, zu entwickeln. Wenn der Graf nach der ersten Begegnung versichert, dass die Marquise sich bald „aus ihrer Ohnmacht wieder erholen" wird (SW II, 106), darf man sein Wort wörtlich nehmen: nach der Erholung gelangt die Marquise tatsächlich völlig zur Macht.

3. Das O-förmige Amphitheater

Das Wort der Marquise von O. . . bzw. *Marquise von O. . .* ist dadurch geprägt, dass jede Linearität, vor allem des Grafen „heftiger, auf einen Punkt

hintreibender Wille“ (SW II, 114), irgendwie abgebogen wird. Das scheint ein ganz klares Programm zu sein mit der folgenden Zielsetzung: „Man bemühte sich vergebens, von der Marquise den Grund ihres sonderbaren Betragens zu erfahren“ (SW II, 142). Sie führt zum Beispiel ihre Mutter stets an der Nase herum, als sie sich mit ihr über die Notwendigkeit der Hebamme auseinandersetzt. „Ein reines Bewusstsein, und eine Hebamme!“ (SW II, 122). So wird die Mutter völlig aus der Fassung gebracht und steht ganz im Bannkreis von O. . . Im Hinblick darauf darf man es auch wortwörtlich nehmen, wenn die Protagonistin andeutungsweise von ihrem „sonderbaren und unbegreiflichen Zustand“ spricht (SW II, 123). In diesem *unbegreiflichen* Zustand, auf den ihre Mutter nur noch mit der Frage „welch ein Zustand?“ (SW II, 123) reagieren kann, ist die Marquise von O. . . nicht mehr so leicht (an-)zugreifen und zu erobern, wie noch die Zitadelle ihres Vaters zuvor.

Ein weiteres Beispiel liefert just der ehemalige Eroberer, der „Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt scheine“ (SW II, 114). Die Marquise verfährt ganz im Gegensatz zum Grafen, der wiederholt linear-folgerichtig betont: „Wenn die Vermählung erfolgt wäre: so wäre alle Schmach und jedes Unglück uns erspart!“ (SW II, 128). Wenn die Marquise zweideutig „er gefällt und missfällt mir“ (SW II, 117) sagt oder bei der Namensnennung durch den Grafen brillant auf ihre „Namensschwester“ (SW II, 108) verweist, weist sie wiederholt dem direkten Hinweis auf sie aus. Man erinnere sich nicht zuletzt an das Ende der Erzählung: Der amphibische Graf zwischen Engel und Teufel ist genauso phantastisch wie „Phantasus“ oder „Morpheus“ (SW II, 109), auf die die Schwangerschaft am Anfang scherzhafterweise zurückgeführt wird. Man findet sich am Ausgang der Erzählung zu demselben Ausgangspunkt zurückgekehrt, weil es nach wie vor keinen dezidierten Verursacher der geheimnisvollen Schwangerschaft gibt. Hiermit wird eine O-förmige Struktur aufgebaut. Während alle sich – inkl. Forschung – um die Identität der rätselhaften Vaterschaft bemühen, wird diese durch das (schau)spielerische Wort der Marquise stark gestört, sogar zerstört. Die Bemühung ist vergeblich. Deshalb kann ihr Vater kein rechtes Wort finden als Antwort auf die Frage: „Aber was in aller Welt, fragte die Obristin, wenn es eine List ist, kann sie damit bezwecken?“ (SW II, 132). Der Zweck lässt sich nicht aufklären, denn es kommt dabei nicht auf die objektive, sondern nur auf die subjektive Zweckmäßigkeit der Marquise von O. . . an, was sowohl das A und O ihres Willens als auch das Prinzip ihres Spiels ist. Demnach bleibt ihrem Vater, dem Maßstab der Zweckmäßigkeit, nichts weiter übrig, als wiederholt zu schweigen zu befehlen.

Wenn man den narrativen Eingriff der Marquise von O. . . in die Realität von einem höheren Standpunkt aus betrachtet, kann man die ganze Erzählung als ein O-förmiges Amphitheater verbildlichen. Es geht nämlich um einen ästhetischen Raum, den die Protagonistin durch die performative

Wirkungsmacht der Sprache in der trockenen Realität eröffnet hat. Dergleichen hat Kleist selbst einst getan, als er seine Reise im Nachhinein im Brief beschreibt:

> Ich sehe es noch vor mir liegen in der Tiefe der Berge, wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters – ich sehe die Elbhöhen, die in einiger Entfernung, als ob sie aus Ehrfurcht nicht näher zu rücken wagten, gelagert sind, und gleichsam von Bewunderung angewurzelt scheinen – und die Felsen im Hintergrunde von Königstein, die wie ein bewegtes Meer von Erde aussehen, und in den schönsten Linien geformt sind, als hätten da die Engel im Sande gespielt – und die Elbe, die schnell ihr rechtes Ufer verläßt, ihren Liebling Dresden zu küssen (SW II, 662).

Aus der brieflichen Performanz entsteht eine duplizierte Welt, der deutlich mehr Lebenskraft innewohnt als der trockenen Realität, geht es doch um Kleists Exodus aus Preußen. Innerhalb dieser ästhetischen Sphäre verfügt der Erzähler sowohl über eine totalitäre Deutungshoheit als auch über Autonomie gegenüber der originalen Welt, die ihn und seinen Lebenslauf streng determiniert. Das Bild des Amphitheaters schlägt sich schon zehn Tage danach wieder in einem anderen Brief nieder, und zwar diesmal im „Namen des Schriftstellers" (SW II, 671). In dieser Hinsicht ist der ursprüngliche Untertitel der Erzählung durchaus aufschlussreich: „Nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden" (SW II, 104). Diese Ortsangabe impliziert zwei Aspekte. Erstens kommt darin die die Realität gleichsam auf den Kopf stellende Umwälzung und somit der Paradigmenwechsel in der ästhetischen Sphäre zum Ausdruck. Zweitens wird die erzählte Welt andeutungsweise als Schauspiel bezeichnet, was obendrein die Fiktionalität der Handlung betont. Ein gleichnamiges Stück wird unter der Regie der Marquise von O. . . selbst gegeben. Während sie ausdrücklich sagt: „Ich mag mein Glück nicht, und nicht so unüberlegt, auf ein zweites Spiel setzen" (SW II, 117), entlässt sie in der Tat niemanden aus dem Spiel.

4. *Eine O-förmige Figur*

In der obigen Diskussion wurde schon dargelegt, was das Zeichen O auf textueller Ebene signalisieren kann. Es ist freilich noch zu erklären, wofür das O in Hinsicht auf die Protagonistin selbst steht. Im Hinblick auf die Initiale O im Titel der Erzählung spricht Dirk Grathoff in den 80er Jahren von einem „Indiz für mangelnde Identitätsausprägung" der Marquise und sieht den Buchstaben O in Anlehnung an die frühere Forschung als „Leibesform der schwangeren Maria", obwohl er davon eingestandenermaßen nicht viel hält (Grathoff 1988: 209). Diese Deutung deckt sich jedoch kaum mit der Erzählung, weil

von der Gestalt einer Schwangeren eigentlich ziemlich wenig die Rede ist, allenfalls von der „unbegreifliche[n] Veränderung ihrer Gestalt“ (SW II, 119) und „ihrer lieblichen und geheimnisvollen Gestalt“ (SW II, 128). Es geht, wie oben gesagt, vielmehr um die O-förmige Erzählung der Protagonistin, die sich in ihrer unbegreiflichen Verfahrensweise manifestiert.

Der Buchstabe O bezieht sich auch auf die O-Form, die der Marquise gut passt. Gemeint ist die Kreiszahl π, die das Verhältnis eines Kreisumfangs zum Durchmesser bezeichnet. Demnach lässt sich das Verhältnis der ästhetischen Sphäre der Marquise zu ihrem Abstand zu anderen wohl auch als π definieren. (Man vergesse nicht, dass Kleist sich lange und intensiv mit Mathematik beschäftigt, obwohl diese für ihn nicht so erbaulich ist.)[1] Bei π handelt es sich bekanntlich um eine irrationale Zahl, die nicht als Bruch zweier ganzer Zahlen dargestellt werden kann. Das heißt, sie lässt sich nicht durch ganze Zahlen dividieren. Insofern ist π ein *In-Dividuum*. Darüber hinaus hat sie eine unendliche, und zwar nicht periodische, Anzahl von Dezimalstellen, die nicht in eine rationale Ordnung zu bringen sind. Das heißt, π lässt sich auch nicht durch *andere* Zahlen rationalisieren als durch sich selbst (π/ π = 1 und Eins ist Alles). Es fällt nun auf, dass das Verhältnis der Marquise von O. . . zu den anderen Figuren durchaus irrational ist. Ihre Manöver sind so wechselvoll wie die Dezimalstellen der irrationalen Zahlen. Entweder fällt sie in Ohnmacht oder sie greift emphatische, hyperbolische Ausdrücke auf, wie etwa: „Eher, antwortete die Marquise, daß die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird!“ (SW II, 121). Solche Verfahrensweisen bieten ihr Zuflucht vor dringender Rationalität. Während die Protagonistin schlechthin ein Individuum bzw. ein ganzer Mensch bleibt, werden die anderen Figuren umso mehr in sich geteilt, je mehr sie die (für sie) irrationale Marquise zu begreifen versuchen. Selbst wenn am Ende der Erzählung davon die Rede ist, „[e]ine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten“ (SW II, 143), lässt sich diese Reihe weniger als „die neue Familienstruktur einer Dynastiegründung“ (Selbmann 2005: 238) denn als das Weiterdividieren des Grafen betrachten.

Kleist scheint alle Figuren absichtlich in die O-förmige Verfahrensweise der Marquise hineinzutreiben, um experimentell festzustellen, obdiese Verfahrensweise sich durchführen lässt. In all diesen Situationen bleibt

1 Darüber hinaus hat Kleist 1805 im Brief an Pfuel einen Wechsel von Mathematik zur Dichtung erwähnt: „Was hat der Junge nicht über die Elemente der Mathematik gebrütet, wie hat er sich nicht den Kopf zerbrochen, uns in einem unsterblichen Werk begreiflich zu machen, daß zwei mal zwei vier ist; und siehe da, während dessen hat er gelernt, ein Trauerspiel zu schreiben, und wird in der Tat eins schreiben, das uns gefällt“ (SW II, 757). Diese Stelle bezieht sich zwar auf ihren gemeinsamen Freund Rühle, aber sie gilt wohl auch für seine eigene Erfahrung seit 1799.

die Marquise von O… in einem graziösen oder gar spielerischen Zustand. Zwar hat sie sich auf Knieen vor der Mutter niedergesetzt und ist dem Vater zu Füßen gesunken, aber sie kann sich immer wieder erheben wie eine Kleist'sche Marionette: „Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben“ (SW II, 342). Aus der Ohnmacht (Impotenz) wird dann ihre Allmacht (Omnipotenz). Hier ist eine Stelle aus dem Aufsatz *Über das Marionettentheater* sehr aufschlussreich: „Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen“ (SW II, 343). Diese Stelle bestätigt insofern die These der vorliegenden Arbeit, als es eben die Marquise von O… ist, die diesen Punkt setzt.

Literatur

Fleig, Anne (2008): Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen *Die Familie Schroffenstein*, *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon*, in: Kleist-Jahrbuch 2008, S. 138–150

Grathoff, Dirk (1988): Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur, in: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hrsg. v. Dirk Grathoff. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 204–229

Hartmann, Wilfried, Hrsg (2008): Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung. Bd. 1: Frühes und hohes Mittelalter. 750–1250, Reclam Verlag.

Horst, Christoph (2013): Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion. Göttingen: V & R unipress.

Kleist, Heinrich von (1993): Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bde. Hrsg. v. Helmut Sembdner. 9. Aufl. München: Hanser (zit. als SW)

Lehmann, Johannes F. (2011): Rettung bei Kleist, in: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Hrsg. v. Nicolas Pethes. Göttingen: Wallstein, S. 249–269

Pfeiffer, Joachim (1988): Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists *Marquise von O…*, in: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hrsg. v. Dirk Grathoff. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 230–247

Schmidt, Jochen (1998): *Die Marquise von O…*, in: Kleists Erzählungen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, S. 67–84

Selbmann, Rolf (2005): „Hier endigt die Geschichte“. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen, in: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 233–247

Soboczynski, Adam (2004): Das arcanum der *Marquise von O…*, in: Kleist-Jahrbuch 2004, S. 62–87

Wan, I-Tsun (2018): Das Phantastische im Drama Heinrich von Kleists. Eine ambivalente Sichtweise in der ambivalenten Zeit, Würzburg: Königshausen & Neumann

Behinderungen und Herausforderungen. *Disability Studies* in der Germanistik

Herausgegeben von Waltraud Maierhofer, Federica La Manna, Erika Berroth

Einleitung

Federica La Manna

Der heilige Augustinus sagte über das Wesen der Zeit: „Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.“ („Was ist also Zeit? Wenn mich niemand fragt, so weiß ich es; will ich es aber jemandem auf seine Frage hin erklären, so weiß ich es nicht.“) Die gleiche Aporie ergibt sich im Bereich der *Disability Studies* in Bezug auf die Definition dessen, was als „Behinderung“ zu betrachten ist. Wie hier benutzen die Aufsätze in dieser Sektion gelegentlich englischsprachige Begriffe, da diese in der Forschung bahnbrechend waren und gebräuchlich sind, zudem oft prägnanter. Behindertenstudien in Sprache, Literatur und anderen Formen kultureller Repräsentation gehen ja gerade über die von Personen mit Behinderung hinaus. Es ist jedem klar, was als Nachteil identifiziert werden kann, der das Verhalten des Einzelnen einschränkt oder bestimmt, aber wenn wir versuchen, systematisch zu arbeiten und genaue Kategorien zu identifizieren, kommen wir immer zu einer Schlussfolgerung, die keine solche ist, weil sie entweder ausschließt, durch Negation definiert oder auf eine weitere Definition verweist. Gerade in dieser kontinuierlichen Arbeit der Analyse und Reflexion liegt der Wert der Behindertenstudien. Was hier und heute willkürlich als ‚Fähigkeit‘ definiert wird, stößt in anderen Kontexten an seine Grenzen, und umgekehrt erlangt eine Behinderung, die in einigen Kulturen vernachlässigt oder abgeschafft wird, im Lichte einer vergleichenden Analyse eine störende und zutiefst problematische Bedeutung. Man kann sagen, dass gerade wegen dieses Mangels an einer eindeutigen Definition die Überlegungen zu den *Disability Studies* eine Reflexion über die menschliche Kultur in ihrem historischen und anthropologischen Werden sind.

Eine Einleitung sollte das Thema, die Forschungsperspektiven und die Entwicklungen beleuchten, die in einer Untersuchung umfassend untersucht werden sollen. In diesem Fall ist das Thema so umfangreich, so wichtig und so in ständiger Entwicklung, dass es keine Gewissheiten, sondern ständige Fragen bietet. Untersuchungen zur Repräsentation von verschiedensten Behinderungen im literarischen und kulturellen Bereich demonstrieren einen Perspektivenwechsel der Sensibilität, zeigen, dass das, was früher am Rande unseres Blicks lag, nun in den Vordergrund rückt. Was in einer nicht allzu fernen Zeit unter dem Aspekt des Mitgefühls, der Therapie oder der Pädagogik definiert und katalogisiert wurde, wird nun zum integrativen Modell

einer neuen Menschlichkeit. Der Bereich der Untersuchung ist offensichtlich sehr komplex. Aus chronologischer Sicht bedeutet dies, die unterschiedlichen und variablen Empfindlichkeiten im Laufe der Zeit zu beobachten und Themen aufzuspüren, die manchmal nicht klar abgegrenzt sind. In thematischer Hinsicht weist er eine eigene Komplexität und Schichtung auf, da er nicht definiert werden kann und darf, da sonst andere und weitere Bereiche ausgeschlossen würden.

Umso interessanter ist es, die Fülle an Anregungen und Impulsen zu beobachten, die uns zwingen, Fragen zu stellen, über Problemfelder nachzudenken und zu versuchen, Licht ins Dunkel zu bringen, wie es die hier ausgewählten Beiträge tun. Die Untersuchungen bieten eine Vielzahl von Anregungen, die von der Beobachtung des sprachlichen Wandels im Zeichen der Inklusion über die Betrachtung literarischer Beispiele aus Vergangenheit und Gegenwart bis hin zur äußerst produktiven und interessanten Auseinandersetzung mit den neuen Medien reichen.

In den Sternchen geschrieben.
Inklusive Sprache(n) in Frankreich und Deutschland

Sarah Neelsen (Paris)

1. Einleitung

In den vergangenen Jahrzehnten haben sich in Frankreich und Deutschland Experimente und Initiativen vermehrt, um die herrschende sprachliche Norm neuen Gesellschaftsteilen und Identitäten zu öffnen. Der transkulturelle Vergleich zwischen beiden Ländern ist dabei insofern interessant, als sie historisch und kulturell zwar in engem Austausch stehen, ihre Sprachen jedoch eine sehr unterschiedliche Entwicklung durchgemacht haben und einer anderen Sprachpolitik unterliegen. Vom schweizerischen Sprachwissenschaftler Daniel Elmiger liegen seit dem Jahr 2000 vergleichende Untersuchungen zur „Feminisierung der Sprache“ in der deutschsprachigen und frankophonen Schweiz vor (z. B. Elmiger, *La féminisation de la langue en français et en allemand*, 2008), die verschiedene Bereiche wie Privatfernsehen, Verwaltung und Presse sehr genau unter die Lupe nehmen und zwischen offizieller Sprachpolitik und gesellschaftlichen Gewohnheiten oder auch Vorstößen unterscheiden.

Trotz aller Differenzen verläuft der seit einigen Jahren anhaltende Streit um die geschlechtergerechte Sprache in Deutschland bzw. die *écriture inclusive* in Frankreich nach einer ähnlichen Chronologie. Um nur die jüngsten Eckdaten zu nennen, sei zunächst die Veröffentlichung zweier Bücher erwähnt: das Handbuch *Richtig gendern* (herausgegeben von Anja Steinhauer und Gabriele Diewald, 2017)[1] und der französische Band zur inklusiven Sprache, *Le langage inclusif: pourquoi, comment* von Eliane Viennot (2018).[2] Während das erste neben zahlreichen anderen Standardwerken zur deutschen Sprache im bald zweihundertjährigen Dudenverlag erschien, kam das zweite von der emeritierten Literaturwissenschaftlerin Viennot bei dem 2010 gegründeten, feministischen Verlag iXe heraus. Doch kaum verfügten Anhänger:innen der geschlechtergerechten Sprachen über das neue Regelwerk, so wurde ihre Verwendung in beiden Ländern verboten bzw. nicht empfohlen. Der französische Premierminister riet seinem Kabinett bereits 2017

1 Siehe auch den Band von Wizorek und Lühmann 2018.

2 Siehe auch Viennot 2014.

davon ab, die *écriture inclusive* zu verwenden (Philipp), und im Mai 2021 untersagte der Bildungsminister ihren Gebrauch an Schulen (Blanquer). In Deutschland war es der Rat für deutsche Rechtschreibung, der ebenfalls im Frühling 2021 beschloss, die Aufnahme von entsprechenden Sonderzeichen in das amtliche Regelwerk nicht zu empfehlen (Rat für deutsche Rechtschreibung). Diesem Widerstand von (sprach-)politischer Seite ist in beiden Ländern der vermehrte Einsatz von geschlechtergerechter Sprache entgegenzuhalten, etwa in Bereichen wie Medien, Universitäten und einigen Verwaltungen. Die Pariser Stadtverwaltung hat sich (wie andere Städte in Frankreich) über die Vorgaben des Premierministers hinweggesetzt (Guyonnet), und das Frauenbüro der Hansestadt Lübeck veröffentlichte 2019 einen „Leitfaden für gendersensible Sprache“ (Hansestadt Lübeck – Frauenbüro). Zum Thema liegen eine beträchtliche Anzahl von wissenschaftlichen, vor allem sprachwissenschaftlichen Untersuchungen vor,[3] und an vielen Universitäten wurden hauseigene Regelungen für Seminararbeiten u. Ä. verfasst. Für frankophone Länder spielt die kanadische Provinz Québec eine Vorreiterrolle (Bureau de la valorisation de la langue française et de la Francophonie).

Die Trennlinie verläuft natürlich nicht einfach zwischen Regierung und Bevölkerung. Die Bevölkerung ist in beiden Ländern bzgl. der Einführung von Sonderzeichen (z. B. Gendersternchen oder *point médian*) und anderen gendersensiblen Varianten sehr gespalten. Die Argumente der (zahlreichen) Widersacher:innen kreisen mehrheitlich um zwei Aspekte: zum einen die mangelnde Einheitlichkeit von geschlechtergerechter Sprache, die dementsprechend schwer einsetzbar und vor allem für Schulkinder schwer zu lernen sei, und zum anderen die übertriebene Wirkung, die man sich in Hinblick auf eine gerechtere Rollenverteilung und die Abschwächung von Genderklischees verspricht. Beide Punkte wurden unterschiedlich durchdekliniert, doch in letzter Zeit scheint sich ein Argument, das hellhörig machen sollte, herauskristallisiert zu haben: Geschlechtergerechte Sprache sei für Bevölkerungsgruppen mit besonderen Bedürfnissen ausgrenzend, darunter Behinderte mit oder ohne unterstützende Technologien sowie Menschen mit anderer Erstsprache. So untermauerte etwa ein Abgeordneter der französischen Regierungspartei *La République en marche* (LREM; deutsch „Die Republik in Bewegung“) den Vorstoß von sechzig seiner Amtskolleg:innen gegen die *écriture inclusive* etwa mit folgender Erklärung:

> Les experts de la dyslexie, dyspraxie et dysphasie m’ont également alerté sur les difficultés supplémentaires engendrées par cette forme d’écriture. Les associations de malvoyants sont inquiètes de sa progression, car les dispositifs de lecture qu’ils utilisent sont inopérants. Et cela pourrait même porter une atteinte à la

3 Siehe „Bibliography for those interested in inclusive language“. Die Bibliographie enthält mehrheitlich Werke auf Französisch, Englisch und Deutsch.

> francophonie, si des étudiants étrangers qui ont appris le français se retrouvent devant des textes que finalement ils ne comprennent pas. . .. (Kovacs)[4]

> Experten für Dyslexie, Dyspraxie und Dysphasie haben mich auf die zusätzlichen Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, die durch diese Form des Schreibens verursacht werden. Vereine von Sehbehinderten fürchten ihre Verbreitung, weil die von ihnen verwendeten Lesegeräte dann nicht funktionieren. Und es könnte sogar der Frankophonie schaden, wenn ausländische Studenten, die Französisch gelernt haben, auf einmal mit Texten konfrontiert werden, die sie nicht verstehen. . .

Tatsächlich meldete der französische Blindenverein gegen die *écriture inclusive* Protest an (Fédération des aveugles de France), der allerdings von einer anderen Behindertenorganisation von der Hand gewiesen wurde (Réseau des Études Handiféministes; Graf-Efigies).

Der Hauptvorwurf gegen inklusive Sprache lautet mit anderen Worten, sie sei nicht inklusiv, womit auf einmal neue Trennlinien gezogen werden, und zwar zwischen verschiedenen benachteiligten Gruppen der Gesellschaft. Diese neue Wendung gilt es im Folgenden näher zu untersuchen.

Das Thema Inklusion hat sich sowohl in Deutschland als auch in Frankreich vor allem ab 2006 im Zuge der Ratifizierung der UN-Konvention über die Rechte behinderter Menschen (UN 2006) durchgesetzt und allmählich in der Öffentlichkeit verbreitet.[5] In den Anfängen ging es vor allem darum, das gemeinsame Spielen, Lernen und Arbeiten aller an der Regelschule zu ermöglichen (Ziemen 7). Seitdem hat sich die Diskussion bzw. die Vorstellung von Inklusion in beiden Ländern zugespitzt: In Deutschland verbindet man damit vor allem den Zugang behinderter Kinder und Jugendlicher zur Regelschule und in Frankreich die Markierung von Frauen (und anderer Genderidentitäten) in der Sprache.

Der Fokus soll in diesem Beitrag auf Inklusion in der Sprache liegen, wobei ich mich nicht allein auf geschlechtergerechte Sprache konzentriere, sondern den Inklusionsbegriff etwas breiter fasse, um den Zugang verschiedener benachteiligter Gruppen (Frauen, Behinderte, Migranten usw.) in Betracht zu ziehen. Ich möchte damit das obige Argument aufgreifen, genderinklusive Sprache sei nicht inklusiv, und mit Hilfe des interdisziplinären und intersektionalen Werkzeugkastens der *Disability Studies*, wie ihn etwa Heike Raab zusammengestellt hat (2007), kritisch hinterfragen. Dabei geht es mir vor

4 Diese und weitere Übersetzungen sowie Transkriptionen in diesem Aufsatz stammen von Sarah Neelsen.

5 Das Abkommen wurde am 13. Dezember 2006 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen beschlossen und trat am 3. Mai 2008 in Kraft. Für die EU trat es allerdings erst am 22. Januar 2011 in Kraft.

allem darum, einige der komplexen politischen, zwischenmenschlichen und sprachwissenschaftlichen Implikationen der Debatte um den entsprechenden Sprachgebrauch an den Tag zu fördern.

2. Isolation von der Sprache, Frustration und Trost

Ich verstehe den Begriff Inklusion zunächst in seiner engen Definition, nämlich zugespitzt auf die Integration von Menschen mit Behinderung, und wähle bewusst einen Sonderfall, um den Themenkomplex von Inklusion und Sprache auszuloten. Eben weil das Beispiel, mit dem ich mich befassen möchte, schwer erfassbar ist, scheint es mir geeignet, grundlegende Fragen aufzuwerfen, und darin folge ich einer Grundannahme der *Disability Studies,* nämlich dass „körperliches ‚Anderssein' und ‚verkörperte Differenz' weit verbreitete Lebenserfahrungen darstellen, deren Erforschung zu Erkenntnissen führt, die nicht nur für die auf ‚Behinderung' spezialisierten gesellschaftlichen Teilsysteme und die so genannten ‚Betroffenen', sondern für die allgemeine Gesellschaft und für das Verständnis des Zusammenlebens von Menschen schlechthin relevant sind." (Waldschmidt & Schneider 13.)

Diese Aussage möchte ich mit einem Beispiel belegen, durch das deutlich wird, wie auch Menschen ohne Behinderung von dem Zur-Sprache-Kommen behinderter Menschen profitieren können. Auf dem Cover von Eve Kosofsky Sedgwicks Essaysammlung *Touching Feeling* ist die amerikanische Textilkünstlerin Judith Scott abgebildet. Man sieht Scott vor einem ihrer großformatigen, ovalförmigen Werke stehen. Sie umschlingt es mit beiden Armen, die Fingerspitzen ganz mit den strammgezogenen Fäden verwoben und das Gesicht auf einer leichten Wallung des Gegenstands ruhend. Stirn, Nase und Mund sind an das Gewebe gepresst, selbst der Blick ist ganz in das große Knäuel vergraben.

Judith Scott (1943–2005) kam anders als ihre Zwillingsschwester Joyce mit Down Syndrom auf die Welt und lebte nach den ersten Jahren mit ihrer Familie vor allem in einem Heim für Schwerbehinderte. Ihre sehr spät diagnostizierte Taubheit hatte über ihre (Un)fähigkeiten getäuscht, und so wurde sie kaum in Förderprogramme eingebunden. Erst Mitte der 1980er Jahre gelang es ihrer Schwester, sie nach Kalifornien an das *Creative Growth Art Center* zu holen, wo sich ihr dank Kunsttherapie neue Möglichkeiten eröffneten. In den letzten Jahren bis zu ihrem Tod kam es zu mehreren Einzelausstellungen, drei Dokumentationen und internationaler Anerkennung.[6]

6 Ihre erste Ausstellung fand 1999 statt, in dem Jahr, als auch McGregors Monographie über sie erschien. Siehe McGregor. Gezeigt wurden ihre Werke u.a. in Wien (2019) und

Der Band *Touching Feeling* handelt eigentlich von Kosofsky Sedgwicks Rezeption der Schriften des amerikanischen Psychologen und Philosophen Silvan Tomkin (1911–1991). Darin macht sie Tomkins Theorie der Affekte für die *Queer Studies* und nicht-dualistisches Denken fruchtbar. Die Wahl des oben beschriebenen Bilds für den Umschlag ihres Buches wirkt erstmal erstaunlich, weil keiner der Essays unmittelbar von Judith Scott handelt. Ihre Wahl rechtfertigt Kosofksy Sedgwick in der Einleitung, in der sie auch erklärt, was sie auf der Fotografie zu erkennen meint: Triumph, Genugtuung und Erleichterung zusammen mit einer Form von Traurigkeit, die die Autorin auf Scotts beinahe lebenslange „isolation from language" (Isolation von der Sprache) zurückführt (24).[7]

Wie Kosofksy Sedgwick bemerkt, waren es Zeit ihres Lebens andere, die für Scott sprachen: An der Schule wurde sie als „ineducable" (unerziehbar) und von ihrer Kunstlehrerin Sylvie Seventy als farbenblind bezeichnet, während der Kunstkritiker John MacGregor vermutete, dass sie völlig unfähig sei, Abstraktion zu denken oder die endgültige Form ihres Werkes vorauszusehen.[8] Damit wurde Scott von verschiedenen Institutionen (Schule, Heim, Kunstmarkt) an ihr fremden Normen gemessen, an denen sie notwendig scheitern musste. Die Sprache der Anderen handelte von ihr, verhandelte aber nicht mit ihr, kennzeichnete sie über das, was ihr scheinbar fehlte, und ordnete sie zu.

Laut Kosofsky Sedgwick hat Scott in der Textilkunst ein Mittel gefunden, ihre Isolation von der Sprache zu überwinden, sogar sich auszudrücken. Will man Kosofsky Sedgwick in ihrer Hypothese folgen, ist äußerste Vorsicht geboten, weil viele Fragen nicht ohne Weiteres beantwortet werden können: Gar ob Scott die anthropomorphe Skulptur als Gegenüber empfand, etwa so wie ein Kind sich mit einer Puppe oder einem Bären unterhält? Oder ob

Frankfurt (2011) sowie Paris (2011, 2015). Heutzutage sind ihre Werke in mehreren amerikanischen Kunstsammlungen (New York, San Francisco), sowie in der Schweiz oder in Paris zu sehen. 2018 entwickelte die belgische Regisseurin Dominique Roodthooft ein Theaterstück über das Leben von Judith Scott mit dem Titel *Cocon!* (Kokon!)

7 Siehe im Original: „The height and breadth of her embrace could suggest either that she is consoling or herself seeks consolation from the sculpture, which is slightly canted toward her while she stands upright on her own feet; the loose-joint breadth of her embrace can also be read as a sign of her Down syndrome. Yet the jaunty top and bottom points of the rounded shape are only the most visible of the suggestions that this soberly toned black and white photograph is at the same time ablaze with triumph, satisfaction, and relief" (Kosofsky Sedgwick 23).

8 Siehe MacGregor zitiert in Kosofsky Sedgwick 23: „The notion of abstract, non-representational form is a complex idea totally outside of Judith's ability to conceptualize"; „There is not the slightest possibility that Judith envisions the eventual outcome, the final form, of her work."

Scott sich bewusst war, dass sie dank der Skulptur Kontakt zu anderen Menschen aufbauen konnte und ihr auf einmal eine wohlwollende und neugierige, keine nur mehr klinische Aufmerksamkeit galt? Vielleicht genoss Scott vor allem die Rundlichkeit der Skulptur oder die Berührung mit den Fasern auf besonders empfindlichen Körperteilen wie den Lippen und den Unterarmen. Eine Interaktion mit ihrer Umwelt und eine starke Bindung zum eigenen Gegenstand sind auf dem Bild jedenfalls unverkennbar.

Das Werk Judith Scotts liefert wenig Antworten, erlaubt es uns aber, unser Forschungsfeld genauer abzustecken. Ob es sich bei ihrer Textilkunst tatsächlich um einen dreidimensionalen Text und damit um eine Sprache handelt, ist fragwürdig.[9] Es kann sehr wohl ein Ausdrucksmittel sein, doch bei mangelndem Regelwerk und ohne weitere Benutzer:innen steht zu bezweifeln, dass es sich um eine Sprache im herkömmlichen Sinne handelt. Denkt man an die linguistische Neubewertung der Gebärdensprachen in ihrem Verhältnis zu den Lautsprachen, sollte man jedoch nicht zu hastig über den Fall Scott urteilen. Neben ihrer späten Anerkennung als Sprache werden Gebärdensprachen heutzutage nicht länger als bloßes kommunikatives Hilfsmittel betrachtet, sondern als eigenständige Sprachsysteme und zentrale Elemente der Gehörlosenkultur.[10] In einer ihrer Dokumentationen, *Signer* (Sprechen in Gebärden), begibt sich die französische Regisseurin Nurith Aviv (geb. 1945) auf die Spuren mehrerer Gebärdensprachen, die in abgelegenen Dörfern Israels entstanden und zunächst aus wenigen einfachen Zeichen bestanden, die vor allem im Kreis der Familie, engen Freunde und Nachbarn gebraucht wurden, wenn ein Mitglied der Gemeinschaft taub auf die Welt kam oder im Laufe seines Lebens taub wurde.

Hätte ihre Schwester Joyce bzw. ihre Therapeutin Seventy sie nicht an das ihr liegende Medium herangeführt, wäre Judith Scott in ihrer sprachlichen Isolation geblieben. Und bemerkenswert ist natürlich die Einbindung von Scotts Werk in Kosofsky Sedgwicks Essaysammlung. Denn laut der Autorin spielte Scotts Porträt die Rolle eines ‚Katalysators'. Kosofsky Sedgwick hat

9 Eine weitere Textilkünstlerin, die Bauhaus-Studentin und später -lehrerin Anni Albers (1899–1994), interessierte sich ihrerseits sehr für die Verbindung zwischen Text und Textil, die sie beispielsweise auf ihren Reisen nach Peru beobachtet hatte, wo Textilien zur Kommunikation verwendet wurden. Ihr Monumentalwerk *Six Prayers* (Sechs Gebete), das 1965 in Auftrag für das *Jewish Museum* von New York entstand, reflektiert Form und Funktion von Thorarollen.

10 Siehe Padden und Humphries über die Kultur und Ausdrucksformen von Gehörlosen in den Vereinigten Staaten sowie Neelsen und Chateauvert für einen Querschnitt durch die Geschichte der gehörlosen Gemeinschaften, ihre aktuellen politischen Forderungen und ein Forschungsprojekt an der Universität Vincennes Saint-Denis über lyrische Produktionen von gehörlosen Menschen und ihre Übersetzung in verbale Sprachen.

sich anscheinend von ihrer Skulptur *angesprochen* gefühlt. Sie konnte sich mit den Affekten der Fotografie identifizieren und fand vor allem für ihre Textsammlung eine passende Form vor, die auch ihr geholfen hat, ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen, wie sie beschreibt: „I do feel close to Scott in that we evidently share a sensibility in which fibers and textures have a particular value, relationally and somehow also ontologically. But in acknowledging the sense of tenderness toward a treasured gift that wants exploring, I suppose I also identify with the very expressive sadness and fatigue in this photograph. Probably one reason Scott's picture was catalytic for this hard-to-articulate book: it conveys an affective and aesthetic fullness that can attach even to experiences of cognitive frustration." (Kosofsky Sedgwick 24.)

Ruft man sich in Erinnerung, wovon Kosofsky Sedgwicks Buch eigentlich handelt, nämlich die Möglichkeit eines nicht-dualistischen Denkens, das mehr Rücksicht auf Affekte nimmt, das nicht nur sinnorientiert ist und vielleicht auch andere Mittel oder Medien einsetzt als Laut- und Schriftsprachen, so könnte man meinen, dass sie in Scotts ‚Sprache' ein auch für sie gültiges Ausdrucksmittel gefunden hat. Scotts ‚Sprache' (vorsichtshalber in Anführungszeichen geschrieben) wäre somit keine autarke, hermetische, sondern eine über die eigene Singularität und die besondere Behinderung hinaus verständliche und einsetzbare Kommunikationsform. Bei Inklusion in der Sprache geht es also nicht nur darum, die bislang gemeinsame Sprache aufzusprengen und durch ein Sammelsurium von Individualsprachen zu ersetzen. Dies würde jede *lingua franca* durch auf die Spitze getriebene Partikularismen zersetzen. Kosofsky Sedgwicks Empfänglichkeit für Scotts Werk zeigt im Gegenteil, dass in verschiedenen benachteiligten Gruppen ein ähnliches Gefühl der Isolation von Sprache vorhanden ist und dass es ergiebig sein kann, sie zusammen in Betracht zu ziehen.

3. Bezeichnen, teilhaben, prägen

Fassen wir den Begriff Inklusion nun etwas breiter. Den Teilnehmer:innen der UNESCO-Konferenz über inklusive Pädagogik im Jahre 1994 schwebte eine Schule vor, an der „alle Kinder und Jugendlichen unabhängig von deren sprachlichen, kulturellen, physischen, intellektuellen, ethnischen, religiösen oder weltanschaulichen Gegebenheiten gemeinsam unterrichtet" würden (Ziemen o. S.). Auffällig daran ist die Tatsache, dass Behinderung nur ein Aspekt von vielen anderen ist. Auch aus soziologischer Perspektive zählt Gudrun Wansing neben behinderten Menschen weitere Gruppen auf, die keinen Zugang zu Gesellschaftssystemen finden, wie etwa alleinerziehende Frauen und Personen mit Migrationshintergrund (Wansing 279). In diesem

zweiten Schritt meines Beitrags sollen verschiedene inklusive Sprachen ins Auge gefasst und auf gemeinsame Ziele hin untersucht werden, und zwar bewusst gegen die Annahme, man könne nicht alle Benachteiligungen auf einmal berücksichtigen bzw. Anpassungen für Menschen mit einer bestimmten Benachteiligung würde andere noch stärker benachteiligen. Ich werde im Folgenden drei grundlegende Aspekte von Inklusion in der Sprache herausarbeiten, nämlich Bezeichnung, Teilhabe und Prägung.

4a. Selbstbezeichnung

Inklusion in der Sprache bedeutet zunächst, in der Sprache wahrnehmbar zu sein. Für viele benachteiligte Bevölkerungsgruppen gehört die Möglichkeit, über die eigene Bezeichnung zu entscheiden, zu den wichtigen Etappen ihrer Emanzipation, sprich ihrer Anerkennung. Viele Quellen der *Disability Studies*, z. B. Irving Zolas Aufsatz zu Idendität und Benennung (1993) ziehen in dieser Hinsicht Parallelen zur *Civil Rights-Movement* oder der Lesben-und-Schwulen-Bewegung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Auch die Frage nach dem richtigen Gendern einer (Trans-)Person ließe sich dazurechnen.[11] Hierbei geht es nicht nur um die symbolische Bedeutung der Selbstbezeichnung, sondern auch um den juristischen Schutz (z. B. gegen Rassismus oder Homophobie) und die sozialen Rechte, die mit der Anerkennung einer Identität einhergehen. Der Ursprung geschlechtergerechter Sprache ist auf die Frauenbewegung zurückzuführen, nämlich in ihrer frühen Ausformung Ende des 19. Jahrhunderts, als es darum ging, dieselben Berufe wie Männer ausüben zu dürfen,[12] und dann im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, im Kampf für die Anwendung weiblicher Berufsbezeichnungen wie Arzt/Ärztin. Anfang 2021 wurden im *Duden* 12.000 Personen- und Berufsbezeichnungen um einen eigenen Eintrag für die weibliche Form ergänzt.[13] 2019 hat auch die *Académie française* eingeräumt, dass der Benutzung weiblicher Berufsbezeichnungen nichts im Wege stehe (Académie française).

11 Siehe u.a. die autobiografische Dokumentation des französischen Schauspielers Océan (geb. 1977), insbesondere die Szene der ersten Staffel, in der er seiner Mutter erklärt, wie nun sein Vorname lautet und mit welchen Pronomen er anzusprechen sei. Ebenso die Essaysammlung von Preciado (223–226).

12 Genannt sei hier nur der beispielhafte Fall der Emilie Kempin-Spyri (1853–1901), einer der ersten promovierten und habilitierten Juristinnen der Schweiz; sie durfte aber nicht als Anwältin arbeiten und wanderte aus diesem Grund mit ihrer Familie in die USA aus. Siehe darüber hinaus die paradigmatische Geschichte der französischen Berufsbezeichnung *autrice* (Autorin) in Evain.

13 Siehe dazu den Bericht von Kunkel-Razum.

Es gäbe hier viel anzumerken über den Unterschied zwischen der Situation der Frauen, die sich dafür einsetzen, damit Berufe, die sie bereits ausüben, in die Sprache eingeschrieben werden, und der Situation von Menschen mit Behinderung, die von derartigen Berufsmöglichkeiten noch weit entfernt sind. Was geschlechtergerechte Sprache aber deutlich macht und was für alle benachteiligten Gruppen gilt, ist die Tatsache, dass die Wortwahl die Wahrnehmung beeinflusst und Sprache somit bestehende (Macht-)Verhältnisse aufrechterhält, wenn nicht bekräftigt, wie Brauer nachgewiesen hat. So ist auch die Empfindlichkeit gegen unscharfe oder mehrdeutige Bezeichnungen gestiegen, wie etwa der zunehmend zurückhaltende Gebrauch des generischen Maskulinums zeigt. Zwar wird in Frankreich weitgehend daran festgehalten (Elmiger, „Pourquoi le masculin“), doch gibt es in den deutschsprachigen Ländern einen wachsenden Konsens darüber, dass er zu Unklarheiten führt, weil er als Bezeichnung männlicher Menschen oder Gruppen verstanden wird.[14] Hier könnte eine tatsächliche Gefahr der extremen Klassifizierung bestehen, wie sich mit zwei sehr unterschiedlichen Beispielen belegen lässt. So weist zum einen Gudrun Wansing auf die ggf. negativen Auswirkungen einer Anerkennung als „Schwerbehinderte“ oder „Schwerbehinderter“ hin.[15] Oder an den sogenannten „Rassensaal“ des Wiener Naturhistorischen Museums, der Plastiken von verschiedenen menschlichen ‚Rassen‘ zeigte. Vor seiner Schließung im Jahr 1996 dokumentierte ihn der franco-israelische Fotograf Frédéric Brenner (geb. 1959). Er bat die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek (geb. 1946) um einen begleitenden Text, der 2001 unter dem Titel „Klassifizieren“ auf ihrer Homepage erschien und in dem sie die Verbindung von Bezeichnung und Kontrolle herausarbeitete. Sie bedauerte an der Klassifizierung die übertriebene Fixierung auf das Sein, während jeder Mensch vor allem durch sein Werden gekennzeichnet sei:

14 Siehe die Sprachwissenschaftlerinnen Günthner und Spieß in ihrem Gespräch für *de Gruyter Conversations*: „[W]ir haben das ständige Problem beim generischen Maskulinum, dass man nicht weiß, worauf es referiert. Wenn jemand schreibt ‚An der Untersuchung haben 50 Probanden teilgenommen‘, dann weiß ich nicht, ob auch Frauen dabei sind oder nicht. Da hilft mir auch die Fußnote nicht, die sagt ‚Ich finde, das generische Maskulinum ist generisch und ich verwende das‘. Das sogenannte generische Maskulinum ist nun mal ambig.“

15 „Erhält eine Person auf diesem Wege eine Anerkennung als ‚Schwerbehinderter‘, so ist dies durchaus mit verschiedenen Vorteilen wie einem besonderen Kündigungsschutz und Steuerbegünstigungen verbunden. Zugleich birgt die soziale Adresse ‚Schwerbehinderter‘ jedoch Risiken bezüglich der Verwirklichung grundlegender Partizipationschancen. So kann der Zugang zum Arbeitsmarkt hierdurch erheblich einschränkt [sic] werden“ (Wansing 286).

> Je mehr man in diese Menschen hineininterpretiert hat (diese sogenannten rassischen „Merkmale“, „Eigenheiten“ und Typisierungen), umso mehr sind sie ausgeronnen: Wesen, die wesenlos wurden. Aus dem Sein dieser Leute ist nicht ein Werden geworden, sondern ein Entgegengesetztes dazu, ein Nichtwerden (und daher: Vernichtetwerden Dürfen), damit ist auch ihr Bestehen, obwohl sie so unzerstörbar erscheinen, diese Moulagen oder Plastiken oder was sie eben sind, das Gefährdetste. Das Werden, das die Menschen ausmacht, und das sie meist selber gestalten, zumindest gestalten wollen (solange ihnen das keiner aus der Hand nimmt, haben sie es sozusagen in der Hand, was aus ihnen wird), tritt ans Licht, wird vor Publikum ausgestellt, scheint wetterfest und wasserabstoßend und dauerhaft, ist anwesend, aber gleichzeitig suggeriert es schon das Angetastetwerdenkönnen, das Zerstörtwerdenkönnen, das zu Abfall Werden, weil das, was eben ein ständiges Werden ist, wie ein für allemal substanzialisiert und klassifiziert wurde. (Jelinek)

Ähnliche Vorbehalte teilen laut Günthner und Spieß jene Frauen, die gegen geschlechtergerechte Sprache sind, weil sie nicht auf ihr Geschlecht fixiert oder reduziert werden möchten, und jene *queeren* Menschen, die weder als männlich noch als weiblich bezeichnet werden möchten und sich deshalb einen Gendergap (in Form von Sternchen oder Unterstrich) wünschen.

4b. Teilhabe

In der Diskussion um gendergerechte Sprache stehen meist und in Verbindung mit der eben besprochenen Frage der (Selbst-) Bezeichnung Nomen im Vordergrund, was unsere Vorstellung dessen, was Sprache ist und zu leisten vermag, doch stark reduziert.[16] Ziehen wir deshalb auch noch andere Aspekte in Betracht. Wie andere Formen der Inklusion (Barrierefreiheit für öffentliche Gebäude, selbstständiges Wohnen und Verwalten) sollte Sprache zur Teilhabe beitragen, sowohl an öffentlichen Diskussionen als auch am demokratischen Entscheidungsprozess. Hier stehen der Zugang zu Informationen, die Wahrnehmung eigener Rechte und der Rechte anderer sowie die Möglichkeit der

16 Ein Grund, weshalb die Debatte in Frankreich heftiger und ein Regelwerk einer stringenten *écriture inclusive* schwerer zu erstellen ist, ist die Tatsache, dass die Endung eines Adjektivs oder Partizips dem Genus des Nomens angepasst wird (z. B. *il est grand / elle est grande, ils sont grands / elles sont grandes, ils et elles sont grandes*). Eine Schwierigkeit, die man im Deutschen nicht hat. Auch die Frage der Lesbarkeit stellt sich in beiden Sprachen anders. Während „Zuhörer:innen“ mit ein wenig Übung leicht auszusprechen ist, sind viele weibliche Formen im Französischen vor allem sichtbar, aber nicht hörbar (*chers amis / chères amies, chers collègues / chères collègues*), und im Plural lässt sich anders als im Deutschen das generische *ils* (sie) in Maskulinum und Femininum (*ils / elles*) auflösen.

aktiven Beteiligung (Mitreden, Wählen, Kandidieren) auf dem Spiel, wie Bock, Fix und Lange oder auch Bredel und Maaß argumentieren. Über welche Kompetenzen und Voraussetzungen müssen Bürgerinnen und Bürger im Alltag einer Demokratie verfügen? Sind diese Kompetenzen und Voraussetzungen mit ihren technischen, physischen, sprachlichen, intellektuellen Möglichkeiten vereinbar?

Nach dem Zweiten Weltkrieg sorgten viele Einrichtungen in Deutschland und Österreich unter Anleitung der Alliierten für die Erziehung zur Demokratie. Man denke hier zum Beispiel an die Bundeszentrale für politische Bildung (BpB), die 1952 in Bonn gegründet wurde. Michael Strautmann gab 2016, im Zuge der Ankunft von ca. einer Million Flüchtlinge, für die BpB einen *Refugee guide* heraus unter dem Titel *Ankommen. Eine Orientierungshilfe für das Leben in Deutschland*. Das mehrsprachige Buch ist in kurze illustrierte Kapitel eingeteilt. So liest man z. B. im Teil „Persönliche Freiheiten“: „Menschen, die im Sommer wenig bekleidet sind, gelten als normal“, unter „Gleichberechtigung“: „Jeder und jede wählt seinen Partner oder seine Partnerin selbst und entscheidet frei, ob er oder sie diese Person heiraten will“, oder etwas weiter unter dem Titel „Formalitäten“: „Geschäfte und Behörden öffnen und schließen pünktlich“ (Strautmann 5, 7, 11).

2014 gab die Bundeszentrale für politische Bildung auch ein Heft über leichte und einfache Sprache heraus. Während sich leichte Sprache an Menschen mit kognitiven Behinderungen oder Lernschwierigkeiten richtet, richtet sich einfache Sprache an Menschen mit geringen Lese- und Schreibkompetenzen, z. B. weil sie aus bildungsfernen Familien stammen oder Deutsch als Zweitsprache lernen. Mehrere deutschsprachige Rundfunkanstalten bieten Nachrichten auch in einfacher Sprache an, so z. B. die Webseite *nachrichtenleicht*, einem Angebot des Deutschlandfunks, die ihren Inhalt folgendermaßen erklärt: „Auf nachrichtenleicht erscheinen Nachrichten in einfacher Sprache. / Jeden Freitag veröffentlichen wir die wichtigsten Neuigkeiten der vergangenen Woche. / Diese Neuigkeiten sind in Nachrichten, Kultur, Vermischtes und Sport eingeteilt. / Die Themen sind in verschiedenen Farbtönen markiert. Nachrichten, Kultur, Vermischtes und Sport können Sie so unterscheiden. / Sie können sich ein Thema aussuchen. / Dafür klicken Sie oben in der Leiste auf die entsprechende Farbe.“ („Was ist nachrichtenleicht?“)

Jeder Beitrag ist von einem oder mehreren Bildern illustriert und mit einer kurzen Vokabelliste ausgestattet. Unter den angesprochenen Themen findet man die Pandemie oder den Klimaschutz, eine eigene Rubrik ist der Europäischen Union, ihrer Geschichte und ihren Instanzen gewidmet. Die Seite macht zum einen deutlich, dass die Standardsprache Machtverhältnisse und Exklusion begünstigen kann, da sie (Vor-)Kenntnisse und Kompetenzen voraussetzt, die nicht in allen Bevölkerungsgruppen vorhanden sind. Geschlechtergerechte Sprache kann in dieser Hinsicht tatsächlich eine

zusätzliche Hürde darstellen, doch einfache und leichte Sprachen zeigen auch, dass Standardsprache an sich keine Garantie für einen gleichberechtigten Zugang zu Informationen und Rechten ist. Einfache und leichte Sprachen bergen dennoch auch die Gefahr, einige Bevölkerungsgruppen auf einem geringeren Niveau als der Rest der Bevölkerung zu belassen und nur mehr mit einfachen Informationen zu versorgen. Der Kipppunkt liegt darin, dass Texte in einfacher Sprache fast ausschließlich von gebildeten Menschen produziert werden, und der Zugang im Sinne der aktiven Teilnahme an der Sprache meist nicht vorhanden ist.

4c. Prägung

Um diesen Aspekt zu vertiefen, gehe ich abschließend noch auf den Aspekt der Aneignung von Sprache bzw. ihrer Prägung durch bestimmte Benutzer:innen oder Benutzer:innengruppen ein. Dafür möchte ich eine Ausstellung der Bundeskunsthalle in Bonn mit dem Titel *Touchdown – Die Geschichte des Down-Syndroms* (2016) besprechen. Das Konzept der Ausstellung und des Begleitbands war, das Down-Syndrom nicht nur als Behinderung und aus medizinischer Sicht darzustellen. Dafür wurde ein eigenes Szenario entworfen, wonach ein Raumschiff mit sieben Außerirdischen mit Down-Syndrom auf dem Dach der Bundeskunsthalle gelandet wäre, die erfahren wollten, wie man mit Down-Syndrom auf der Erde lebte. Die Ausstellung rollte eine eigene Chronologie auf, die mit ersten archäologischen Funden (Figur eines Kindes, Kultur der Olmeken, Zentral- oder West-Mexiko, 1400–1200 v. Chr.) begann, die Beschreibung der Behinderung durch John Langdon Down im 1866 dokumentierte und in zahlreichen persönlichen Porträts den Alltag heute schilderte. Somit wurde zugleich eine Langzeitgeschichte mit eigenen, besonderen Zäsuren nachgezeichnet und ihre Verflechtung mit der allgemeinen Menschheitsgeschichte nahegelegt. Die Zeit des Nationalsozialismus und der systematischen Euthanasie von behinderten Menschen wurde auf Drängen der Mitarbeiter:innen mit Down-Syndrom nicht ausgespart. Das Herausgeberteam erklärt dazu:

> Tatsächlich ist es uns nicht leichtgefallen, dieses Kapitel
>
> der Geschichte aufzuschlagen.
>
> Aber unsere Kollegen und Kolleginnen mit Down-Syndrom
>
> haben uns dazu ermutigt es zu tun.
>
> Sie finden: Wir haben die Pflicht, auch diesen Teil
>
> ihrer Geschichte zu zeigen. (Kunst- und Ausstellungshalle o. S.).

Wie an diesem Auszug erkennbar ist, ist der Ausstellungsband (wie die Ausstellungstexte) in ‚klarer Sprache' verfasst und er wurde von Menschen mit und ohne Down-Syndrom erarbeitet: „Menschen mit Down-Syndrom teilen der Welt in diesem Buch | ihre Standpunkte mit" (Kunst- und Ausstellungshalle o. S.). Am Ende des Bandes werden die Namen von 56 „Fachleuten mit Down-Syndrom" und 24 „Experten und Expertinnen" angeführt (ebd. o. S.).

Dank der zahlreichen Zeugnisse und Exponate hatten die Besucher:innen und Leser:innen die Gelegenheit, biografische Entwürfe von Menschen mit Down-Syndrom zu entdecken. Mit Nachdruck wird betont, dass die Fachleute mit Down-Syndrom Hilfe und Unterstützung gebraucht haben, doch eindeutig hatten sie nicht nur ein Wort zu sagen, sondern haben aktiv am Ausstellungskonzept mitgewirkt. Diese außerordentliche, partizipative Vorgehensweise hat nicht nur die Teilhabe von Betroffenen erlaubt, sondern sehr deutlich gemacht, dass sie durch ihre Behinderung einen besonderen Standpunkt haben, eigene Lebenserfahrungen mitteilen möchten und letztendlich als Gruppe auch kulturelle Besonderheiten entwickelt haben. Über die Teilhabe am gesellschaftlichen Geschehen hinaus wurde Menschen mit dieser Behinderung die Möglichkeit gegeben, eigene Inhalte zu teilen und sich somit in die Museumslandschaft, in das Stadtbild und in die Sprache einzuschreiben.

Interessanterweise lag es an den Besucher:innen, sich an die klare Sprache zu gewöhnen und die vielleicht anfängliche Verwirrung zu überwinden. Sie wurden für einen kurzen Moment in ihrer eigenen Sprache verfremdet und das, obwohl sie es mit leichtverständlicher Sprache zu tun hatten. Dieses Projekt macht einen dritten Aspekt der sprachlichen Inklusion deutlich, nämlich die Möglichkeit, sich und seine Kultur in die gemeinsame Sprache einzuschreiben – und ich verwende hier bewusst den Ausdruck ‚Kultur', um über Behinderung zu sprechen. Es geht nicht nur darum, die Behinderung zu benennen und zu beschreiben, sondern sie als soziale Konstruktion,[17] als eigene Biografie und als andere Wahrnehmung zum Ausdruck zu bringen und mitzuteilen.[18] Das hat natürlich zur Folge, dass jede neue Gruppe, die einen Zugang zur Sprache findet, die gemeinsame Sprache verändert, in ihr Spuren

17 Siehe Waldschmidt und Schneider: „Dem sozialwissenschaftlichen Modell von Behinderung zufolge, das sich gegenüber dem medizinisch-naturwissenschaftlichen Modell in den letzten drei Jahrzehnten wenn auch nicht gänzlich durchsetzen, so doch zumindest etablieren konnte, ist nicht die Ebene der Schädigung oder Beeinträchtigung entscheidend, sondern der soziale Prozess der Benachteiligung" (11).

18 Im Zuge der Behindertenbewegung sind eigene autobiografische Genres sowie Formen des Life Writings (Ego-Dokumente) mit Behinderung bedeutsam geworden. Siehe Couser und Bruner.

hinterlässt und stellenweise für ihre anderen, bisherigen Nutzer:innen leicht bis stark verfremdet.

5. *Unterstützte Kommunikation, Barrierefreiheit und sensibles Sprechen*

Die eben gezogenen Parallelen zwischen sehr unterschiedlichen Gruppen, von denen man nicht vergessen darf, dass sie auch in sich heterogen sind, haben die bisher vertretene Auffassung von Behinderung/Benachteiligung stark erweitert.[19] In diesem letzten Schritt werde ich Inklusion mit einem anderen zentralen Begriff der *Disability Studies* in Verbindung bringen, nämlich Barrierefreiheit bzw. *Accessibility* und insbesondere *Web Accessibility* und *Media Accessibility* (Barrierefreiheit im Web bzw. in den Medien).

Die Beschäftigung mit Barrierefreiheit begann im Bereich der Architektur bereits in den 1960er bis 70er Jahren. Der amerikanische Architekt Ronald Mace (1941–1998), der nach einer Polioerkrankung in Kinderjahren zum Rollstuhlfahrer wurde, entwickelte neue Standards für Baukonstruktionen und prägte den Begriff *Universal Design* (Universales Design). Die von ihm vorgeschlagenen Normen wurden zunächst in North Carolina ins Gesetz aufgenommen und später auch in anderen US-amerikanischen Staaten angewandt. Als konkrete Umsetzung von *Universal Design* wird bis heute gern eine Konstruktion des Kanadiers Arthur Erickson (1924–2009) genannt, der im Robson Square von Vancouver 1979 eine Treppe mit integrierter Rampe errichten ließ.

Im Laufe der 1990er Jahre hielt Barrierefreiheit in den Vereinigten Staaten auch in andere Bereiche Einzug wie etwa Bildung, Kommunikation und Verwaltung. Ab Beginn der Nullerjahre beeinflussten amerikanische Standards auch die Gesetzgebung der Europäischen Union, z. B. mit der Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates vom 7. März 2002 über einen gemeinsamen Rechtsrahmen für elektronische Kommunikationsnetze und -dienste (Richtlinie 2002/21/EG). Es folgten unter dem Stichwort *E-Governement* (elektronische oder E-Regierung) mehrere Aktionspläne für die Stärkung digitaler Infrastrukturen und die Entwicklung legaler

19 Wie Anne Waldschmidt und Werner Schreiner in ihrer Einführung zum Band Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung beobachten: „Vielleicht werden wir uns in Zukunft sogar, je weiter die Möglichkeiten der technischen Körperformierung reichen, uns umso häufiger in Situationen finden, in denen sich der einzelne Mensch mit seiner individuellen Körperausstattung als ‚behindert' im weiteren Sinne erfährt. Im Grunde ist Behinderung nicht die Ausnahme, die es zu kurieren gilt, sondern die Regel" (10).

Online-Inhalte. Diese ersten Vorstöße sind nun unter dem Programm *Digitale Agenda für Europa 2020* zusammengefasst (Gouardères und Ratcliff).

Neue Technologien sind ein wesentlicher Aspekt, der beim Thema Inklusion in der Sprache nicht außer Acht gelassen werden darf. In der Informationsgesellschaft sind zum einen neue Bedürfnisse entstanden, wie das Recht auf Information für alle. Und zum anderen sind zahlreiche neue technische Lösungen erschienen, die vielen Menschen mehr Inhalte leichter zugänglich machen: Augensteuerung und Mundmaus, *Screenreader* (Bildschirmvorleser) oder Braillezeile, um nur einige Beispiele aus dem Bereich der unterstützten Kommunikation anzuführen. Man muss eigentlich noch einen Schritt weiter gehen und zur Kenntnis nehmen, dass ungestützte Kommunikation dazu neigt, zur Ausnahme zu werden.[20] Abgesehen von wenigen Situationen der unmittelbaren Kommunikation (z. B. im Gespräch), ist die große Mehrheit der sprachlichen Interaktionen nun durch Technologie assistiert. Wir telefonieren, chatten, e-mailen und liken dank komplexer Kommunikationstechnologien und sind zunehmend auf maschinelle Unterstützung angewiesen, die teils auch die Inhalte bestimmt, die wir vermitteln wollen. Egal ob ich eine private Textnachricht schreibe, ein Arbeitsdokument verfasse oder eine Suchmaschine benutze, erhalte ich Vervollständigungsvorschläge, wie ich es schneller/besser/effizienter sagen könnte. Erstelle ich eine eigene Webseite und möchte, dass andere Menschen sie finden und besuchen, muss ich sie für Suchmaschinen optimieren, d. h. Inhaltsqualität und -strukturierung, Formatierungen, Schlüsselbegriffe und Überschriften den Vorlieben der Maschine anpassen. Entscheidend für das *Ranking* (die Rangfolge) einer Seite ist zunehmend die Tatsache, ob sie auch für mobile Endgeräte angepasst ist (d. h. mit *responsive design* gestaltet ist). Wie Brophy und Craven ausführen, liegen Richtlinien des World Wide Web Consortium (W3C) Unternehmen und Verwaltungen vor, um ihre Webseiten dem neuen Standard gemäß zu gestalten und somit für alle Maschinen lesbar und zugänglich zu machen.

Kommen wir hier nochmal auf den Hauptvorwurf gegen inklusive Sprache zurück, nämlich dass sie für manche Menschen mit Behinderung wegen des Einsatzes von Sonderzeichen schwer bis nicht lesbar sei. Dabei fällt auf, dass geschlechtergerechte Sprache an erster Stelle für Lesegeräte ein Problem ist. So hieß es im eingangs angeführten Zitat eines französischen Politikers

20 Es drängt sich eine Parallel zwischen der zunehmenden Hybridisierung zwischen dem menschlichen Körper und seiner technischen Hilfsmittel einerseits und den beinah unentbehrlich gewordenen Kommunikationsmitteln des zwischenmenschlichen Austauschs auf. So schreibt z. B. Margrit Shildrick: „[T]he natural self-complete and singular embodiment is an illusion“ (Shildrick 140). Siehe darüber hinaus Harrasser mit ähnlichen Schlüssen in Recherchen über Prothesen im Leistungssport.

und Gegners der *écriture inclusive*, „sehbehinderte Menschen fürchten ihre Verbreitung, *weil die von ihnen verwendeten Lesegeräte dann nicht funktionieren*“ (Kovacs, Hervorhebung SN). Mir liegt nicht daran, dieses Argument zu bestreiten, sondern die Rolle der Kommunikationstechnologien und den Einfluss ihrer Entwickler:innen in der Auseinandersetzung um geschlechtergerechte Sprache deutlicher zum Vorschein zu bringen. Dies scheint mir unentbehrlich, möchte man vermeiden, dass verschiedene (benachteiligte) Bevölkerungsgruppen gegeneinander ausgespielt werden.

Die neue Gesetzgebung zur Digitalisierung drängt darauf, Benutzer:innen von Anfang an, bereits während des Entwicklungsprozesses eines Produkts zu Rate zu ziehen, um ihre Bedürfnisse nicht erst nachträglich zu berücksichtigen. Trotzdem scheint im Bereich der künstlichen Intelligenz weiterhin das Modell des *ableism* (Ableismus) die Programmierer:innen zu steuern, wie sich mit einer kleinen Anekdote belegen lässt. Was sie ins Licht bringt, sollte nicht voreilig verallgemeinert werden. Anekdoten handeln immer vor allem von Einzelfällen und dem Verhalten Einzelner. Doch die Aussagekraft dieser Situation scheint mir bedeutend genug, um sie hier wiederzugeben. Zwischen Juni 2020 und September 2021 schickte das Goethe-Institut zwei ‚weibliche‘ Roboter namens GAIA und NaoMi auf eine Reise durch Europa im Rahmen des Programms „Robots-in-Residence“ (Neustadt). In sechszehn Stationen sollten beide Maschinen ihre Interaktionen mit Menschen im jeweils besonderen lokalen Kontext verbessern. Ihr Aufenthalt in der französischen Stadt Lyon im Mai 2021 gab Anlass zu einem Workshop mit Student:innen des *Institut National des Sciences Appliquées* und einer Podiumsdiskussion zwischen einem Theaterregisseur, einem Künstler und einem Professor für Informatik unter dem Titel „Kann künstliche Intelligenz kreativ sein?“ (Berenguer, Mathieu und Wolf). Christian Wolf erklärte das Ziel seiner Forschung im Bereich der KI in dieser Videoaufzeichnung:

> Mon objectif dans l’IA, c’est d’avoir des compagnons – c’est un grand mot – des assistants, des outils qui sont intelligents, qui sont pas autistes. Je vous donne un exemple. Il y a dix ans, j’avais un GPS pour la voiture et quand j’ai voulu aller quelque part, j’ai dû mettre l’adresse exacte, le bon format [. . .]. Actuellement, je tape dans Google [. . .] ‘donne-moi l’adresse de la randonnée’, il a tout compris, il m’a donné le bon chemin de la rando. [. . .] C’est ça pour moi l’IA. L’IA doit avoir accès à des outils, informatiques ou robotiques, peu importe, qui sont tout le contraire de quelqu’un de borné. Au lieu que je dois me mettre à sa place, comprendre comment l’outil fonctionne, je veux plus jamais lire une notice. [. . .] Je veux interagir avec l’outil comme avec un humain. (Berenguer, Mathieu und Wolf Min. 45:15–46:20).

> Mein Ziel für die KI ist es, Gefährten zu haben – das ist ein großes Wort – Assistenten, Tools, die intelligent sind, die nicht autistisch sind. Ich gebe Ihnen ein

> Beispiel. Vor zehn Jahren hatte ich ein Navi fürs Auto und wenn ich irgendwo hinwollte, musste ich die genaue Adresse eingeben, das richtige Format [. . .]. Heute tippe ich in Google [. . .] „gib mir die Adresse der Wanderung“, es hat alles verstanden, es hat mir den richtigen Weg für die Wanderung gegeben. [. . .] Das ist KI für mich. KI muss Zugang zu Computer- oder Roboterprogrammen haben, was auch immer, die das komplette Gegenteil einer bornierten Person sind. Anstatt mich in seine Lage versetzen zu müssen, zu verstehen, wie das Tool funktioniert, möchte ich nie wieder eine Gebrauchsanweisung lesen. [. . .] Ich möchte mit dem Tool wie mit einem Menschen interagieren.

Der geringschätzige Hinweis auf „Autisten“ und „bornierte Person[en]“ sowie die Vorstellung einer reibungslosen Interaktion, die vermeintlich ganz nach dem Vorbild menschlicher Kommunikation verlaufen würde, also ohne Anpassung und Einfühlung, lassen vermuten, dass hier ein Mensch spricht, der wenig Erfahrung mit Andersartigkeit, geschweige denn mit Behinderung hat.

Ganz anders beschreibt hingegen Siegfried Saerberg eine vergleichbare Situation des Nach-dem-Weg-Fragens, allerdings nicht zwischen Mensch und Maschine, sondern zwischen zwei Fußgänger:innen, von denen einer (er selbst) blind ist. Laut Saerberg helfe das Blind-Sein als „Unangepasstheit“, „das gewohnheitsgemäße Funktionieren von sozialer Interkation und Kommunikation aus den Angeln zu heben“ (Saerberg 202). Dieses „gewohnheitsgemäße Funktionieren“ war wohl im oben kommentierten Zitat gemeint. Durch eine sehr genaue Beschreibung der Interaktion zwischen einer sehenden Person (die unweigerlich auf Zeigen, uneindeutige Richtungsangaben und visuelle Landmarken zurückgreift) und einer blinden, zeichnet Saerberg ein alternatives Model zwischenmenschlicher Kommunikation nach. Er zerlegt die Begegnung in kleinste Momente der Reibung, des Missverständnisses, gar des Scheiterns und der Reparatur, wodurch gut nachvollziehbar wird, dass „die Konstruktion eines gemeinsamen sozialen Raums“ (Saerberg 208) notwendiger Weise komplex und ggf. zeitraubend ist.

Die Hoffnung, die viele in *Universal Design* setzen, sollte nicht rechtfertigen, Ziel und Mittel zu verwechseln. Das Ziel sollte sein, eine inklusive Sprache zu entwickeln, die alle drei genannten Bedingungen (Selbstbenennung, Teilhabe und Prägung) erfüllt. Die aktuell verwendeten Programmiersprachen werden aber nur von den allerwenigsten beherrscht und schreiben sich in unsichtbaren Zeichen, wie Jean Lassègue in einem Buchessay über eine „lesbare Welt“ (*Patience, camarade, un monde lisible est devant toi!*) und in einer Radiosendung ausführte:

> Les signes de l’informatique sont invisibles beaucoup plus qu’autrefois. Jusqu’à présent, quand on écrivait des signes, on écrivait des textes et ces textes renvoyaient à une parole collectivement partagée. Aujourd’hui, les signes informatiques ne sont pas là pour être lus, parlés ni pour être discutés ensemble. Ils ne

> dépendent pas du commun des mortels, puisque c'est toujours par l'intermédiaire des informaticiens que l'interaction informatique a lieu. (Lassègue)

> Die digitalen Zeichen sind viel unsichtbarer als früher. Bisher haben wir beim Schreiben von Zeichen Texte geschrieben, und diese Texte bezogen sich auf eine kollektiv geteilte Sprache. Heute sind Computerzeichen nicht dazu da, gemeinsam gelesen, gesprochen oder diskutiert zu werden. Sie hängen nicht von gewöhnlichen Menschen ab, da die digitale Interaktion immer durch die Vermittlung von Informatikern stattfindet.

Weder der angestrebte Standard des *Design for all* noch die extreme Personalisierung der Kommunikationsdienste bieten die Möglichkeit, sich in die Sprache einzuschreiben und die eigene, besondere Kultur einer Gruppe zum Ausdruck zu bringen. Dem möchte ich abschließend zu diesem dritten Punkt ein Zitat der Sprachwissenschaftlerin Constanze Spieß entgegenhalten: „Ich bevorzuge den Ausdruck ‚Gendersensibilität' deswegen, weil es darum geht, etwas bewusst werden zu lassen. Ob ich jemandem mit meinem Sprachgebrauch gerecht werde, kann ich ja letztlich gar nicht einschätzen. Bei der Sensibilität ist dieses ‚gerecht werden' etwas zurückgenommen, und man möchte ein Bewusstsein dafür schaffen, dass es eine Pluralität [. . .] gibt." (Zitiert in Günthner und Spieß o. S.) Dass inklusive Sprache(n) gewöhnungsbedürftig sind, hat nicht so sehr damit zu tun, dass sie nicht barrierefrei, nicht inklusiv sein möchten. Sie wollen vielmehr ein Bewusstsein dafür schaffen, dass Interaktion und Kommunikation die Begegnung unterschiedlicher Perspektiven bedeuten, bei denen gemeinsames Wissen generiert und ggf. durch Rückgriff auf Reparaturtechniken ausgehandelt werden muss, um asymmetrische Beziehungen und Anstrengungen zu vermeiden. Man darf auch nicht vergessen, dass sich geschlechtergerechte Sprache(n) noch in einer experimentellen Phase befinden, was ihre Uneinheitlichkeit erklären könnte und eine spätere Fixierung auf ein klareres Regelwerk nicht ausschließt. Dies belegen die zahlreichen Richtlinien, die von Verwaltungen oder Universitäten für den internen Gebrauch bereits geschrieben wurden.

6. Schluss

Anders als in zahlreichen Untersuchungen, in denen Behinderung vor allem als körperliche Einschränkung, Inklusion auf pädagogischer Ebene und *Accessibility* vor allem räumlich verstanden werden, habe ich mich in diesem Beitrag mit Inklusion in der Sprache befasst. Deutlich sollte geworden sein, dass viele in der Sprache nicht, kaum oder falsch abgebildete Gruppen tatsächlich eine körperliche Andersartigkeit aufweisen, die aber nicht als Behinderung im

engen Sinne verstanden werden kann, doch oftmals zu Benachteiligung führt und fast immer zu einer besonderen Lebenserfahrung, die sich gern durch Sprache dokumentieren und mitteilen ließe. Die Andersartigkeit des Körpers, seiner Bewegungsmodi im Raum und seiner Verbindungen zu anderen Körpern schlagen sich immer auf den Zugang und den Gebrauch der gemeinsamen Sprache nieder, finden jedoch nicht immer die richtigen Mittel dafür vor.

Inklusion in der Sprache ist eine Gratwanderung zwischen Gemeinsamkeit und Partikularität. Das habe ich in drei Schritten gezeigt, wobei ich mit dem Beispiel von Judith Scott und Eve Kosofsky Sedgwick von einem engen Inklusions-Begriff und einer maximalen Partikularität ausgegangen bin. Diese Definition habe ich dann erweitert und verschiedene Ansätze inklusiver Sprache miteinander verbunden und auf gemeinsame Ziele und Kriterien untersucht. So habe ich Selbstbenennung, Teilhabe und Prägung herausarbeiten können als drei unentbehrliche Bedingungen inklusiver Sprache, die aber im Falle der *Web Accessibility* (noch) nicht erreicht sind.

Denn bedeutet Barrierefreiheit eine Standardisierung und den Abschied von kulturellen Differenzen, so bedeutet sie das Gegenteil von Inklusion. Inklusion geht zwangsläufig mit Reibungen und Verhandlungsbedarf einher und muss für alle Veränderungen bedeuten. Insofern kann die Lösung wohl kaum eine einzige Sprache sein. Dennoch sollten inklusive Sprach*en* einen gemeinsamen sozialen Raum zum Ziel haben, der nur über Vermittlung bzw. Translation zu erreichen ist.

Die verheerenden Konsequenzen einer wortarmen, syntaktisch vereinfachten Sprache hat die französische Philosophin Barbara Cassin in *Éloge de la traduction* (2016, Lob des Übersetzens) nachgewiesen (Cassin 55–60).[21] Durch die internationale Business-Sprache *global English,* auch *Globish* genannt, nicht zu verwechseln mit der englischen Sprache, laufen alle Weltsprachen Gefahr, bald nur mehr als Mundarten fortzubestehen, die im engen Kreis der Familie und Freunde gesprochen werden, wie Cassin argumentiert:

> Le globish est une langue de communication qu'il est utile de pratiquer, avec ou sans Brexit, mais non une langue de culture. [. . .] Ce refus décidé conduit directement à l'apprentissage de la traduction [. . .], c'est-à-dire au passage entre les langues, au savoir-faire avec les différences, une leçon que j'appellerai [. . .] une leçon de 'vivre ensemble'. (Cassin 17).

21 Es handelt sich hierbei um eine der wichtigen Publikationen, die Cassins Großprojekt eines europäischen philosophischen Wörterbuchs unübersetzbarer Begriffe begleitet haben, nämlich das *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004).

> Globish ist eine Kommunikationssprache, die man mit oder ohne Brexit beherrschen sollte, aber keine Kultursprache. [. . .] Sie entschieden zu verweigern, führt direkt dazu, Übersetzen zu lernen [. . .], den Übergang zwischen den Sprachen, dem Umgehenkönnen mit Unterschieden, eine Lektion, die ich eine Lektion in ‚Zusammenleben' nennen würde.

Diesem Standpunkt können sich Germanist:innen und andere Verteidiger:innen der Sprachenvielfalt nur anschließen.

Literaturverzeichnis

Cocon! Dir. Roodthooft Dominique. Prod. L*e* corridor, Rideau de Bruxelles, Théâtre de Liège, DC&J Création, Perf. Eric Domeneghetty, Isabelle Dumont, et al. 2018. Theaterstück.

Océan. Dir. OcOcéanéan. Prod. Patrick André, Perf. Océan. France. Tv Slash, 2019. Fernsehfilm.

Signer. Dir. Nurith Aviv. Prod. 24 Images, Laila Films und Les Films d'ici. Paris : Editions Montparnasse, 2018. Film.

Académie française: „Rapport sur la féminisation des noms de métiers et de fonctions." *Académie française*, 2019, 24.3.2022, https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/rapport_feminisation_noms_de_metier_et_de_fonction.pdf. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Berenguer, Rocio / Joris Mathieu / Christian Wolf: „L'intelligence artificielle peut-elle être créative ?" Video auf *Youtube*, geposted vom Goethe-Institut Frankreich, 24.3.2022, https://www.youtube.com/watch?v=PEYWbwCcGiw. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

„Bibliography for those interested in inclusive language." *The Open Science Framework*, 24.3.2022, https://osf.io/p648a/?view_only=a385a4820769497c93a9812d9ea34419. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Blanquer, Jean-Michel: „Circulaire du 5 mai 2021 relative aux règles de féminisation dans les actes administratifs du ministère de l'Education nationale, de la jeunesse et des sports et les pratiques d'enseignement." *Ministère de l'Education nationale, de la jeunesse et des sports,* 2021, 24.3.2022, https://www.education.gouv.fr/bo/21/Hebdo18/MENB2114203C.htm. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Bock, Bettina M. / Ulla Fix / Daisy Lange: *„Leichte Sprache" im Spiegel theoretischer und angewandter Forschung*. Berlin: Frank & Timme, 2017.

Brauer, Markus: „Un ministre peut-il tomber enceinte ? L'impact du générique masculin sur les représentations mentales." *L'année psychologique* 108.2 (2008), 243–272.

Bredel, Ursula / Christiane Maaß: *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen, Orientierung für die Praxis*. Berlin: Dudenverlag, 2016.

Brophy, Peter / Jenny Craven: „Web Accessibility." *Library Trends* 55.4 (2007), 950–972, 24.3.2022, https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/3752/BrophyCraven554.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Pdf. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Bruner, Claudia F.: *KörperSpuren. Zur Dekonstruktion von Körper und Behinderung in biographischen Erzählungen von Frauen*. Berlin: transcript, 2005.

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): „Themenheft ‚Leichte und Einfache Sprache'." *Aus Politik und Zeitgeschichte* 9–11 (2014), https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/179351/leichte-und-einfache-sprache/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Bureau de la valorisation de la langue française et de la Francophonie: „Inclusivement. Guide d'écriture pour toutes et pour tous." *Université de Montréal et du Monde*, 2019. https://francais.umontreal.ca/fileadmin/francophonie/documents/Guide_de_redaction_inclusive/UdeM_Guide-ecriture-inclusive.pdf. Pdf. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Cassin, Barbara: *Eloge de la traduction. Compliquer l'universel.* Paris: Fayard, 2016.

Couser, Thomas: *Signifying Bodies. Disability in Contemporary Life Writing*. Michigan: University of Michigan Press, 2009.

Diewald, Gabriele / Anja Steinhauer : *Richtig gendern. Wie Sie angemessen und richtig gendern*. Berlin: Dudenverlag, 2017.

Elmiger, Daniel: *La féminisation de la langue en français et en allemand – Querelle entre spécialistes et réception par le grand public*. Paris: Honoré Champion, 2008.

Elmiger, Daniel: „Pourquoi le masculin à valeur générique est-il si tenace, en français ?" *Romanica Olomucensia* 25.2 (2013), 113–119.

Evain, Aurore: „Histoire d'*autrice*, de l'époque latine à nos jours." *Sêméion. Travaux de sémiologie* 6 (2008).

Europäische Union: „Richtlinie 2002/21/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 7. März 2002 über einen gemeinsamen Rechtsrahmen für elektronische Kommunikationsnetze und -dienste." *EUR-Lex*, 2002, https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32002L0021&from=MT. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Fédération des aveugles de France: *„*Non, au mélange des genres.*" Fédération des Aveugles de France,* https://aveuglesdefrance.org/app/uploads/2021/03/CP_Non-au-melange-des-genres_Ecriture-inclusive_Aveugles-de-France.pdf. *Pdf.* (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Gouardères, Frédéric / Christina Ratcliff: „Digitale Agenda für Europa." *Europäisches Parlament*, o. Jahr, https://www.europarl.europa.eu/factsheets/de/sheet/64/digitale-agenda-fur-europa. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Günthner, Susanne / Constanze Spieß: „‚Unsere Sprache vermittelt eine Schieflage in Bezug auf die Geschlechter'. Susanne Günthner und Constanze Spieß im Gespräch." *De Gruyter Conversations*, 2020, https://blog.degruyter.com/unsere-sprache-vermittelt-eine-schieflage-in-bezug-auf-die-geschlechter-susanne-guenthner-und-constanze-spiess-im-interview/. (letzter Zugriff: 24.3.2022

Graf-Efigies, Lyon: *„*Billet collectif contre la récupération du handicap par des personnes anti-écriture inclusive*". Forschungsverbund Efigie (Réseau des Etudes Handiféministes),* https://efigies-ateliers.hypotheses.org/5274. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Guyonnet, Paul: „La ville de Paris conserve l'écriture inclusive, contrairement au gouvernement." *Huffington Post*, 21.11.2017, https://www.huffingtonpost.fr/2017/11/21/la-ville-de-paris-conserve-lecriture-inclusive-contrairement-au-gouvernement_a_23284473/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Hansestadt Lübeck – Frauenbüro: „Leitfaden für gendersensible Sprache bei der Hansestadt Lübeck." 2019, https://luebeck.de/gender. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Harrasser, Karin: „Superhumans – Parahumans. Disability and Hightech in Competitive Sports." *Culture, Theory, Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies,* hg. von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem und Moritz Ingwersen. Berlin: transcript 2017, 171–184.

Jelinek, Elfriede: „Klassifizieren. Zu Frederic Brenner." *Elfriede Jelinek Homepage*. 2001, https://www.elfriedejelinek.com/fbrenner.htm. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Kosofsky Sedgwick, Eve: *Touching Feeling.* Durham: Duke University Press, 2003.

Kovacs, Stéphane: „Contre l'écriture inclusive, le combat s'amplifie." *Le Figaro*, 24.2.2021, 2.

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: *Touchdown. Die Geschichte des Down-Syndroms*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2016.

Kunkel-Razum, Kathrin: „‚Tschüss, generisches Maskulinum'. Gespräch mit Gabi Wuttke." *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/online-duden-mit-gendersensibler-sprache-tschuess-100.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Lassègue, Jean: „Une crise dans la symbolisation." *France culture. Matières à penser.* https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/deviendrions-nous-plus-violents-33-une-crise-dans-la-symbolisation. Radiosendung. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Lassègue, Jean: *Patience, camarade, un monde lisible est devant toi !* Paris: Editions Descartes, 2012.

McGregor, John: *Metamorphosis. The Fiber Art of Judith Scott. The Outsider Artist and the Experience of Down Syndrome*. Oakland: Creative Growth Art Center, 1999.

Neelsen, Sarah / Julie Chateauvert: „Interview sur la traduction multimodale de la poésie en langues des signes." *JosTrans* 35 (2021), https://jostrans.org/issue35/int_chateauvert.php. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Neustadt, Jeannette: „Robots in Residence-Programme." *Goethe-Institut,* ohne Jahr, https://www.goethe.de/prj/one/en/gea/for/rip.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Padden, Carol / Tom Humphries: *Être sourd aux États-Unis. Les voix d'une culture*, übersetzt von Soline Vennetier. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020.

Philippe, Edouard: „Circulaire du 21 novembre 2017 relative aux règles de féminisation et de rédaction des textes publiés au Journal officiel de la République française." *Legifrance.* 2017, https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000036068906. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Preciado, Paul Beatriz: *Un appartement sur uranus*. Vorwort von Virginie Despentes. Paris: Grasset, 2019.

Raab, Heike: „Intersektionalität in den *Disability Studies*. Zur Interdependenz von Behinderung, Heternormativität und Geschlecht." *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen*

Forschungsfeld, hg. von Anne Waldschmidt und Werner Schneider. Berlin: transcript, 2007, 127–148.

Rat für deutsche Rechtschreibung: „Geschlechtergerechte Schreibung: Empfehlungen vom 26. März 2021." *Rat für deutsche Rechtschreibung*, 2021, https://www.rechtschreibrat.com/geschlechtergerechte-schreibung-empfehlungen-vom-26-03-2021/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Saerberg, Siegfried: „Über die Differenz des Geradeaus. Alltagsinszenierungen von Blindheit." *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*, hg. von Anne Waldschmidt und Werner Schneider. Berlin: transcript, 2007, 201–224.

Shildrick, Margrit: „Border Crossings. The Technologies of Disability and Desire." *Culture, Theory, Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies,* hg. von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem und Moritz Ingwersen. Berlin: transcript 2017, 137–169.

Stephens, Yvonne: „'I Just Absolutely Loved What I did.' The Rhetorical Construction of a Disabled Identity." *Disability Studies Quarterly* 31.3 (2011) (Special issue „Disability and Rhetoric", edited by John Duffy and Melanie Yergeau), https://dsq-sds.org/article/view/1679. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Strautmann, Michael (Hg.): *Ankommen. Eine Orientierungshilfe für das Leben in Deutschland*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2016.

United Nations: „Convention on the Rights of Persons with Disabilities and Optional Protocol." *United Nations*. 2006, https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Viennot, Eliane: Le langage inclusif : pourquoi, comment. Petit précis historique et pratique, avec une postface de Raphael Haddad et Chloé Sebagh. Donnemarie-Dontilly: Editions iXe, 2018.

Viennot, Eliane: *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*. Donnemarie-Dontilly: Editions iXe, 2014.

Waldschmidt, Anne / Werner Schneider: „Eine Einführung." *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Berlin: transcript, 2007, 9–28.

Wansing, Gudrun: „Behinderung – Inklusions- oder Exklusionsfolge? Zur Konstruktion paradoxer Lebensläufe in der modernen Gesellschaft." *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*, hg. von Anne Waldschmidt und Werner Schneider. Berlin: transcript, 2017, 275–297.

„Was ist nachrichtenleicht?" O. Jahr, www.nachrichtenleicht.de. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Wizorek, Anne / Hannah Lühmann: *Gendern?! Gleichberechtigung in der Sprache – Ein Für und Wider*. Berlin: Dudenverlag, 2018.

Ziemen, Kerstin: *Didaktik und Inklusion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

Zola, Irving K.: „Self, Identity and the Naming Question. Reflections on the Language of Disability." *Social Science & Medicine* 36.2 (1993), 167–173.

Repräsentationen von Gehörlosigkeit im Film – *Jenseits der Stille* im Kontext der ‚Deaf Futures'

Erika Berroth (Georgetown)

Die *Disability Studies* in der deutschsprachigen Germanistik sind ein relativ junges Feld, das sich intersektionell und interdisziplinär engagiert. Im Netz ist die 2021 gegründete *Zeitschrift für Disability Studies (*ZDS) öffentlich zugänglich. Angeregt von einer ersten deutschsprachigen Tagung von Forschenden auf diesem Gebiet im Herbst 2018 in Berlin mit dem Titel „Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung" fördert die Erstausgabe der *ZDS* die Vernetzung, die Sichtbarkeit und interdisziplinäre Verbindungen. Erklärtes Ziel ist dabei auch, die gleichberechtigte Teilhabe behinderter Menschen in der Gesellschaft und im akademischen Betrieb zu realisieren. Als Forschungsbereich zeichnen sich die *Deaf Studies* durch Gemeinsamkeiten und Abgrenzungen von den *Disability Studies* aus. Kurz zusammengefasst unterscheiden die *Disability Studies* zwischen Beeinträchtigungen und Behinderungen. Die Beeinträchtigung ist der Begriff für die körperliche Seite der Behinderung, zum Beispiel das fehlende oder reduzierte Seh- oder Hörvermögen oder eine chronische Krankheit. Bei dem Begriff der Behinderung kommt eine soziale Dimension hinzu. Es sind Barrieren, die Menschen an der vollen Teilnahme behindern und ausschließen. Diese Barrieren machen die Beeinträchtigung oft erst zum Problem. Verbesserungen der Lebenserfahrungen werden entsprechend konzipiert. Für Beeinträchtigungen sucht man medizinische Lösungen, für Behinderungen muss man Barrieren abbauen. Diese Denkmodelle werden ständig überdacht und erweitert, besonders wenn es darum geht, individuelle Lebens- und Körpererfahrung zu repräsentieren und dadurch Verallgemeinerungen zu vermeiden.

1. Forschung zu Deaf Futures

Die *Deaf Studies* arbeiten mit den Begriffen der Beeinträchtigung und Behinderung, erweitern dabei jedoch das komplexe intersektionelle Netzwerk um einen wichtigen Bereich. *Deaf*, also Taub mit großgeschriebenem T, signalisiert Zugehörigkeit zu einer Sprach- und Kulturgemeinschaft mit Anspruch auf gesetzlich verankerte Rechte von Minderheitsgruppen. Gehörlosigkeit ist dabei nicht nur oder nicht primär als Beeinträchtigung oder Behinderung zu

denken, sondern als Zugehörigkeit zu einer Minoritätengruppe, die besonders im Bereich des Aktivismus Aufgaben und Ziele mit der Gruppe der Betroffenen teilt, jedoch auch spezifische eigene Anliegen verfolgt. Dadurch wird die weit verbreitete Praxis, Gehörlose als Behinderte wahrzunehmen und zu behandeln, gezielt hinterfragt und relativiert. Diesen Unterschied signalisiert die Verwendung einer Schreibweise, die zwischen „deaf" (taub) und „Deaf" (Taub) unterscheidet, also zwischen „deaf" als audiologischer Eigenschaft, einem medizinischen Befund, und „Deaf" als kultureller Zugehörigkeit. Die *Deaf Community* versteht sich als eigenständige Kultur- und Sprachgemeinschaft und sucht als solche die Rechte einzufordern, die Minderheitsgruppen in der Gesellschaft zustehen – vor allem die Anerkennung und den Schutz der Gebärdensprache, die in Deutschland zwar offiziell 2002 erfolgte, jedoch längst noch nicht breit gesellschaftlich umgesetzt wurde. *Deaf Studies* und *Disability Studies* teilen so theoretische Ansätze und Initiativen mit Aktivismus. Sie machen deutlich, wie eine Differenz, eine Abweichung von einer Norm, durch Ausgrenzungsmechanismen zur Behinderung gemacht wird.

2. Deaf Cultures *in den Medien*

Ausführliche Erklärungen und Fallstudien zur Begrifflichkeit liefern intersektionelle Arbeiten, wie zum Beispiel die bahnbrechenden Studien von Alison Kafer (vor allem ihr 2013 erschienenes Buch *Feminist Queer Crip*), die die Schnittstellen von feministischen, *queeren* und *Disability* Diskursen untersucht. Wie Alison Kafer in dem Aufsatz „Debating Feminist Futures. Slippery Slopes, Cultural Anxiety, and the Case of the Deaf Lesbians" (2011) beschreibt, gibt es Überschneidungen zwischen der Vorstellung von Behinderung als sozialem Konstrukt und Gehörlosigkeit als Kultur- und Sprachgemeinschaft – nämlich darin, dass es nicht um die Unterschiedlichkeit selbst geht, sondern um die Interpretationen und Reaktionen der Gesellschaft auf die Variationen von Körpern und Sinneswahrnehmungen: „This linguistic model of deafness shares a key assumption of the social model of disability – namely, that it is societal interpretations of and responses to bodily and sensory variations that are the problem, not the variations themselves." (224) Das eigentliche Problem liegt also in der kulturell gesteuerten Wahrnehmung und Einordnung von Unterschieden. Das Bestreben, über Verallgemeinerungen hinauszuweisen, ist beiden Forschungsbereichen gemeinsam, also das Ziel, dass dabei auch die Erzählungen individueller Schicksale und Verletzungen gehört werden müssen und medizinisch definierte oder sozial produzierte Behinderungen nicht als Abstraktionen oder kollektive Verallgemeinerungen verstanden werden dürfen. Gehörlose und Menschen mit Behinderungen

gehören zu Gruppen, die Unterdrückungen, Ausgrenzungen und Stigmatisierungen erleben. Genau dies bewirkt trotz unterschiedlichster Selbstdefinitionen einen Zusammenhalt der Gruppen, vor allem in der Bildung von Interessengemeinschaften mit dem Ziel, sozialen Wandel voranzutreiben.

Die Anerkennung spezifischer Differenzen in den Erfahrungswelten von Menschen mit unterschiedlichen Geschichten und Intensitäten der Behinderung, Hörschädigung oder Gehörlosigkeit fordert ein Weiterdenken der gängigen Zuordnung von Kategorien von Behinderung als medizinisch-pathologisches Problem oder als sozial konstruierte Problematik, denn diese Kategorien homogenisieren die Vielfalt der Identitäten in der *Deaf Community*. In diesem Sinne argumentiert der Sozialwissenschaftler Fabian Rombach in seiner 2020 veröffentlichten Studie „Hörbehinderung im Werden" für eine „biographiezentrierte und zugehörigkeitstheoretische Perspektive", die den „kollektiven Formationen" die perspektivischen Wege der Einzelnen gegenüberstellt (260). Es geht also darum, in Forschung und Praxis sowohl die Gesellschaft als auch Menschen mit Beeinträchtigungen / Behinderungen einzubeziehen, wenn es um die Entwicklung von zukunftsorientierten Modellen geht.

Wie das Medium Film in diesem integrativen Ansatz einzuordnen ist und welche Lesarten dieser Ansatz für Filme anbietet, die das Leben von Menschen in der *Deaf Community* im Spannungsfeld von kultureller Identität, Behinderung und Beeinträchtigung zeigen, soll im Folgenden untersucht werden. Beobachtungen zur Sichtbarkeit der *Deaf Culture* in öffentlichen Medien während der Covid-19 Pandemie folgen Fragen zu möglichen Folgen der zunehmenden Popularität der Gebärdensprachenkulturen, vor allem nach den Erfolgen des amerikanischen Films *CODA* (2021) bei der Oscar-Preisverleihung 2022. Einer kurzen Vorstellung dieses Films und des französischen Originals folgt eine ausführliche Analyse der Repräsentationen von *Deaf Culture* in Caroline Links Film *Jenseits der Stille*. Die Aufmerksamkeit gilt hier vor allem den Elementen des Films, die die deutsche Geschichte der Gewalt gegen Behinderte in der Nazizeit aufrufen. Die wichtige Rolle der Musik in diesem Kontext, besonders die jüdische Musiktradition des Klezmer, schlägt über das Thema Rückkehr der Juden nach Deutschland Brücken zu Repräsentationen von Minderheiten in der Serie *Unorthodox*. Die Dringlichkeit der Frage nach der Zukunft der *Deaf Culture* wird deutlich, wenn der Wunsch nach Zugehörigkeit in der Sehnsucht nach Gleichheit zwischen Eltern und Kindern ausgedrückt wird. In *Jenseits der Stille* wünscht sich ein gehörloser Vater, seine Tochter wäre auch taub (Min. 00:52:30), was wiederum mit bio-ethischen Fragen der Auswahl wünschenswerter Kinder verknüpft wird.

In diesem Beitrag untersuche ich, wie im Medium Film Aspekte der sprachlich-kulturellen Gruppenidentität der *Deaf Community*, der Gehörlosengemeinschaft, repräsentiert werden und was diese Repräsentationen

zum besseren Verständnis der Anliegen der *Deaf Culture* durch ein breites Publikum beitragen könnten. In Filmen über die *Deaf Culture* findet sich ein Spektrum von Beispielen komplexer Identitätskonstruktionen von tragisch-traumatischen Erfahrungen bis zu humorvollen Repräsentationen im Spannungsfeld von publikumswirksamen Verallgemeinerungen und empathieschaffenden Einzelschicksalen. Wichtig wird dabei die zunehmende Sichtbarkeit einer Minoritätengruppe, die ein zukunftsorientiertes Weiterdenken fördern kann. Repräsentationen von Konflikten zwischen gehörlosen Eltern und hörenden Kindern reflektieren Visionen der *Deaf Future*.

Eine globale Notsituation, die Kommunikation über die 2019/20 beginnende Covid-19 Pandemie, macht die Anwesenheit von Gehörlosen als Mitglieder regionaler, nationaler und internationaler Gruppen sichtbar. Die Präsenz und Sichtbarkeit der Gebärdensprache in öffentlichen Medien steigen. Aktuelle Meldungen im Pandemiegeschehen möglichst zeitnah einer möglichst breit aufgestellten Öffentlichkeit zu vermitteln, ist im Interesse aller. Gesundheitspolitisch relevante Nachrichten müssen zunehmend multimedial, durch eine Kombination von gesprochener Kommunikation, eingeblendeten Untertiteln und Einblendung von Gebärdensprachendolmetschern vermittelt werden. Ein ganzer Band der *Disability Studies Quarterly* (2001) widmet sich den Erfahrungen von Menschen mit Behinderungen in der Pandemie, vor allem durch ethno-autobiographische Berichte.

Eine Notlage kompliziert die kommunikative Barrierefreiheit für Menschen mit Hörbeeinträchtigungen und für Gehörlose in vielen Arbeits- und Alltagskontexten und macht die Wichtigkeit der konkreten Umsetzung von Rechtsansprüchen auf barrierefreie Medien deutlich. Der Deutsche Gehörlosen-Bund macht eine Vielfalt von Ressourcen und Informationen zugänglich, unter anderem auch die Forderung nach der Umsetzung von Rechtsgrundlagen zu barrierefreien Medien. Dem Defizit in Deutschland scheint ein Überfluss in den USA gegenüberzustehen. Im US-amerikanischen Kulturbereich denkt man bereits an potentielle negative Auswirkungen der zunehmenden Aufmerksamkeit, Offenheit und Neugier gegenüber der Gebärdensprache. Die Gebärdensprache *American Sign Language* (ASL) sieht man dort seit Mitte der 60er Jahre als vollwertige Sprache, was der Arbeit von Sprachwissenschaftlern wie William C. Stokoe zu verdanken ist. Im Bildungsbereich bieten zahlreiche Institutionen ASL Kurse gemeinsam mit Kursen in anderen Sprachen und Kulturen für Studierende an, die durch ein *Language Requirement* im Grundstudium die Entwicklung ihres interkulturellen Wissens und ihrer Fremdsprachenkompetenz dokumentieren sollen.

Werden durch die zunehmende Sichtbarkeit und Attraktivität die Deutsche Gebärdensprache (DGS) oder die französische Gebärdensprache (*Langue des Signes Française,* LSF) wie schon die *American Sign Language* (ASL) zu einer neuen Form der Unterhaltung? Forscher:innen im amerikanischen

Sprachraum beklagen bereits, dass es mit der zunehmenden Beliebtheit der Gebärdensprache im Bildungsbereich und in der Unterhaltungsindustrie eine Art des Tagestourismus (*field trip*) von hörenden ASL Lernenden zu Veranstaltungen in den *Deaf Communities* gibt. Hörende Studierende oder Besucher:innen dominieren dann Räume, die eigentlich den Gehörlosen vorbehalten sein sollten. Als Beispiel wird angeführt, wie Museumsführer:innen die Gebärdensprache langsamer oder vereinfacht benutzen, wenn hörende ASL-Lernende an Führungen teilnehmen. Dies beeinträchtigt die Erfahrungen und den Genuss der Tauben, wie Robinson und Henner 2018 in ihrer Studie zu ASL im Bildungsbereich erklären („Authentic voices, authentic encounters“). Ein anderer wichtiger Bereich ist die Kritik, dass Hörende von ihrem oft begrenzten oder nicht sensibilisierten Wissen um die *Deaf Culture* profitieren, wenn hörende Gebärdensprachdolmetscher Musikveranstaltungen begleiten, Kurse geben oder wenn in Filmen die Rollen von Gehörlosen mit Hörenden besetzt werden.

In dieser Hinsicht kann man bereits über den Oscar-Effekt spekulieren. Die neueste Oscar-Preisverleihung hebt die Verdienste filmischen Schaffens zum Thema Gehörlosigkeit hervor. CODA ist das Akronym für *Children of Deaf Adults,* also für die Kinder gehörloser Erwachsener, und wird in diesem Aufsatz dafür verwendet. Der 2021 entstandene amerikanische Film mit dem Akronym als Titel, *CODA,* gewinnt die Auszeichnung als bester Film, die Regisseurin Siân Heder verdient die Oscar-Auszeichnung für das beste adaptierte Drehbuch und der gehörlose Schauspieler Troy Kotsur gewinnt einen Oscar als bester Nebendarsteller. Dieser Film ist die Adaption des erfolgreichen im Jahr 2014 von Éric Lartigau gedrehten französischen Films *Verstehen Sie die Béliers?* (im Original *La famille Bélier*). Die tragisch-komische CODA-Handlung ist vorhersagbar. Kinder gehörloser Erwachsener agieren als übersetzende Vermittler zwischen den Welten der Hörenden und denen der Gehörlosen. Mit dem Erwachsenwerden kommen eigene Wünsche, die in Konflikt mit den Bedürfnissen der Eltern stehen. Obwohl die Eltern durch Mängel an Zugängen in der Welt der Hörenden auf die Dienste ihrer Kinder angewiesen bleiben, gibt es nach einigen Hindernissen Entwicklungen zu einem ‚guten Ende‘. Eltern unterstützen die Kinder auf dem Weg von einer Welt in die andere, wenn die musikalischen Begabungen der Kinder in der Welt der Hörenden anerkannt und gefördert werden. Die amerikanische Neufassung zeigt eine Familie in einem kleinen Ort an der amerikanischen Nordostküste, die mit Fischerei ihren Lebensunterhalt verdient. In der französischen Fassung betreibt die Familie einen Bauernhof. In diesen Familien entdecken jeweils die Töchter ihre Liebe zur Musik und ihr Talent als Sängerinnen. Beide stellen sich der Konkurrenz bei Aufnahmeprüfungen und suchen Aus- und Weiterbildung in der großen Stadt, in Boston und in Paris. Im französischen Film gibt es nur einen gehörlosen Schauspieler, was zu heftiger Kritik nicht nur aus der *Deaf Community* führte. In der amerikanischen Fassung dagegen spielen Gehörlose

alle Rollen von Gehörlosen, was bei den Nominierungen und bei der Preisvergabe als besonderes Verdienst registriert wird.[1]

In beiden Filmen fordert und rechtfertigt die besondere Begabung der Töchter, ihr Gesangstalent, ein Opfer der Zugehörigkeit. Das Singen bedeutet ein Ein- und Beitreten in die Mehrheitsgesellschaft der Hörenden und scheint ein Entweder-oder zu erzwingen, eine Trennung zwischen den Welten der Hörenden und der Gehörlosen. Wenn *Deaf Culture* als Randerscheinung in einem durch Hörende bestimmten Kulturkreis repräsentiert wird, scheint die Schmerzhaftigkeit der Entscheidung zwischen zwei Welten für die Eltern- und Kindergeneration in diesen Filmen unvermeidbar. Die Mehrfachzugehörigkeiten und die Vielschichtigkeit der Verbindungen der CODA mit den Eltern in der *Deaf Culture* scheinen am Ende des französischen Films und in der amerikanischen Adaption als Identitätsfaktoren, die um den Preis des Erfolgs der Kinder in der Welt der Hörenden reduziert werden müssen. Die gehörlosen Eltern müssen für ihre Alltagsbedürfnisse Alternativen finden, wenn die Kinder als Vermittelnde und Übersetzende ausfallen. Es geht in beiden Filmen um die wirtschaftlichen Lebensgrundlagen der Familien. Barrieren bedrohen den Fortbestand der Familienbetriebe, in denen CODA schon in ihrer Kindheit als ‚unersetzliche' Bindeglieder zwischen den Welten agieren. Repräsentationen von hörenden und gehörlosen Familienmitgliedern zeigen Konfliktsituationen des Übergangs ‚zwischen zwei Welten', ausgelöst durch den Zwang einer Wahl, nämlich eigene Wünsche und Talente ausserhalb der Gehörlosenkultur zu verwirklichen oder in der Ursprungskultur zu bleiben und die Familientraditionen zu erhalten. Diese Dichotomien kollektivieren und homogenisieren dabei die Lebenserfahrungen dieser Gruppen. Das Potential des Aufbrechens von binären Strukturen ist zwar angelegt, zum Beispiel in bewegenden Szenen, die zeigen, wie Gesang in der *Deaf Culture* gehört werden kann, etwa durch das Fühlen von Atem und Vibration der Stimmbänder oder durch das Begleiten des Gesangs durch Gebärdensprache. Diese Zugänge werden jedoch gerade durch die Privatheit dieser Gesten nicht als Zukunftsperspektive der dominanten Kultur entwickelt. Die Figurenkonstellationen, das Erwachsenwerden der Hauptfiguren, die als CODA multikulturell und mehrsprachig agieren, und vor allem auch die Integration

1 Rezensionen zu *CODA* in der Presse heben die Authentizität des Films durch die Besetzung mit gehörlosen Schauspieler:innen hervor. Bemängelt wird die Formelhaftigkeit der Handlung, überaus positiv reagiert man darauf, *wie* die Geschichte erzählt wird. Gehörlose haben Humor und ein Sexualleben und teilen die Alltagssorgen der Fischereiarbeiter:innen ihrer Stadt. Das Publikum erlebt die Ausdruckskraft der Gebärdensprache in einer Bandbreite von Emotionen. Positive Reaktionen des Publikums in der *Deaf Culture* unterstreichen, wie wichtig es für Menschen mit Behinderungen ist, sich repräsentiert zu sehen und zahlreiche Stimmen drücken die Hoffnung aus, dass dieser Film, der die Gehörlosengemeinschaft als liebenswert ins Rampenlicht stellt, auch im Leben hilft, Barrieren abzubauen.

von Humor, die Menschen in der *Deaf Culture* liebenswert machen, schaffen ein publikumswirksames Genre, das die Sichtbarkeit und die Empathie für Gehörlosenkultur erweitern könnte. Dabei könnten dann auch Erwartungshaltungen relativiert werden, die durch lange Traditionen von stereotypischen Darstellungen entstanden. Die Filme gehen jedoch nicht weit genug, Veränderungen in der dominanten Kultur der Hörenden zu fordern und den Anstoß dazu zu geben. Die Lösungen, die ein gutes Ende ermöglichen, gehen von der *Deaf Culture* aus.

3. Jenseits der Stille *(1996)*

Im Folgenden wird aus der Perspektive des oben angeführten Denkmodells, das Hörend/Taub[2] nicht in binären Strukturen verankert, ein Film vorgestellt, der den französischen und amerikanischen CODA-Filmen vorausgeht. Bereits 1996 drehte die deutsche Regisseurin Caroline Link den Film *Jenseits der Stille* und besetzte dabei alle Rollen von Gehörlosen mit gehörlosen Schauspieler:innen. Die jungen CODA-Darstellerinnen lernten Deutsche Gebärdensprache (DGS) und Klarinette, und am Set wurden drei Gebärdensprachen verwendet. Der Amerikaner Howie Seago spielte den Vater und benutzte ASL, die Französin Emmanuelle Laborit spielte die Mutter und benutzte LSF. Beide lernten DGS für den Film, und Gebärdensprachendolmetscher waren während der Dreharbeiten allgegenwärtig.[3]

Caroline Link spiegelt in ihrem Film *Jenseits der Stille* die Geschichte der komplexen Wirkungen eines Systems, das Barrieren für Gehörlose schafft und die sich daraus ergebende Behinderung stigmatisiert. Der Film zeigt, wie diese Behinderung durch gezielte professionelle Dienstleistungen kompensiert werden könnte, zum Beispiel durch Gebärdensprachendolmetscher am Arbeitsplatz, auf der Bank, im Bildungsbereich oder im medizinischen Bereich. Im Film werden die Absurdität dieser Barrieren und die Überforderung der kindlichen Gebärdensprachdolmetscherin auch zur Quelle des Humors, wenn die Tochter den Austausch der Erwachsenen im eigenen Interesse manipuliert. Sowohl die Eltern als auch die Vertreter:innen der beteiligten Berufsgruppen sehen das Dilemma, doch es fehlt an zukunftsorientierten Verbesserungen, die von der Mehrheitsgesellschaft ausgehen müssten. Das Stigma bleibt, wenn durch die Zugehörigkeit zur Kultur- und Sprachgemeinschaft der Gehörlosen nur spezielle und nicht verfügbare Dienstleistungen

2 *Deafhood* ist ein Term, den Paddy Ladd 2003 einführte. Er grenzt das Taubsein (*deafhood*) von der Taubheit (*deafness*) ab. Taubsein ist dabei als Prozess der Identitätsbildung zu verstehen.

3 Materialien für den Unterricht vom Goethe-Institut Mailand erläutern diesen Kontext.

den Zugang zur Welt der Hörenden ermöglichen. Besonders im Bildungsbereich sind die Erfahrungen für die Tochter schmerzlich, wenn sie zum Beispiel für ihre Leseschwäche von Mitschüler:innen ausgelacht wird, verstärkt durch die Vorwürfe der Lehrerin, die die Schuld dem Mädchen selbst zuweist, statt Barrieren abzubauen.

Link intensiviert die Notwendigkeit positiver Veränderungen in der dominanten Kultur dadurch, dass sie die unterschiedlichen Erfahrungen von Mitgliedern der *Deaf Community* mit der Geschichte des Umgangs mit Behinderungen und Differenzen in der deutschen Geschichte verknüpft. Dies geschieht in mehrfachen Brechungen, vor allem durch Einblicke in die Lebens- und Leidensgeschichte Martins und durch die Einführung des Genres der Klezmer-Musik. Ich schlage hier die Verbindungen zwischen den Traditionen der Klezmer-Musik, Laras Liebe zur Klarinette, die ihr anfänglich ihre Tante Clarissa vermittelt, und der Frage nach der Zukunft der *Deaf Community* in einer Welt, wo Genforschung, Pränataldiagnostik und Technologie die Chancen auf Nachkommen ohne Beeinträchtigungen vergrößern. Der bereits zitierte Wunsch Martins, dass Lara taub wäre, führt als Gegenmodell zu einer Zukunft ohne Behinderungen auch den Gedanken ein, sich bewusst *für* gehörlose Nachkommen entscheiden zu können. Es geht also wie in den später produzierten französischen und amerikanischen CODA-Filmen um das Weitergeben an und das Weiterleben in Minoritätenkulturen und Familientraditionen durch CODA-Figuren, die durch die Barrieren in der Mehrheitsgesellschaft zur Wahl zwischen Welten gezwungen werden.

Träger dieser Zukunftsvision sind in Links Film zwei CODA-Figuren. Lara, die hörende Tochter gehörloser Eltern, trifft Tom, den hörenden Sohn seines alleinerziehenden gehörlosen Vaters. Sie werden aufeinander aufmerksam, weil beide im öffentlichen Raum Gebärdensprache benutzen. Die Begegnung, durch das aufmerksame Sehen initiiert, führt rasch zur lautsprachlichen Kommunikation ihrer CODA-Identitäten – zu einem CODA-Moment im Austausch: „Bist du gar nicht taub?“ – „Ich – nee! Du?“ (Min. 01:03:08). Die CODAs agieren als Brücken, Verbindungen, Übersetzer in ihrem sozialen Umfeld im Film und gleichzeitig natürlich auch für das hörende Publikum im Kino oder vor den Bildschirmen. Die jungen Menschen Lara und Tom lernen sich in Berlin kennen und lieben. Lara zieht von ihrem süddeutschen Heimatort zu ihrer Tante Clarissa nach Berlin, um sich auf die Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule vorzubereiten. Sie spielt Klarinette. Ihre Eltern sind besorgt, besonders ihr Vater Martin sieht das nicht gern, doch auch die Mutter Kai und ihre jüngere, hörende Schwester Marie vermissen sie. Tom ist Lehrer an einer Gehörlosenschule. Lara beobachtet, wie Tom mit einer gehörlosen Schülerin spricht, folgt ihnen in ein Spielzeuggeschäft und stellt sich den beiden vor. Da merken sie, dass sie zwar beide Gebärdensprache benutzen, aber selbst nicht taub sind. Dass ihre Begegnung erst durch die Anwesenheit einer

gehörlosen Schülerin ermöglicht wird, ist wichtig. Es gibt multiple Möglichkeiten der Zugehörigkeit zur *Deaf Community*. Auch in einer späteren Szene wird die Mehrsprachigkeit der CODA als Gewinn und Kreativitätspotential dargestellt, als Lara und Tom in Gebärdensprache ein Lied mitsingen und dazu tanzen – es ist Gloria Gayners Hit „I will survive" (Min. 01:10:14). Tom will nach Amerika, um dort ein Semester an der Gallaudet Universität in Washington DC zu studieren, seinem Sehnsuchtsort, einer Universität, wo alles in Gebärdensprache unterrichtet wird – die Vision eines Bildungskontextes, wo *Deaf* die dominante Kultur ist, wo Zugang die Norm ist und nicht erst oder nur durch besondere Dienstleistungen für Einzelne ermöglicht wird. Er sagt: „In Amerika ist Gebärdensprache längst anerkannt als vollwertige Sprache – die sind da bestimmt zwanzig Jahre weiter als wir." (Min. 01:04:06)

Jenseits der Stille gibt mit Toms Einschätzung eine zukunftsorientierte Zeitleiste. In Deutschland ist die DGS seit 2002 als vollwertige Sprache anerkannt, und etwa zehn Jahre ist die im Film dargestellte Welt entfernt von der UN-Behindertenrechtskonvention. Diese in der vorliegenden Sektion noch mehrfach angesprochene Konvention ist das erste universelle Rechtsinstrument, das bestehende Menschenrechte bezogen auf die Lebenssituation behinderter Menschen konkretisiert. Dieses Instrument würdigt Behinderung als Teil der Vielfalt menschlichen Lebens und überwindet damit das vorherrschende defizitorientierte Verständnis von Behinderung, das auch in den Spielfilmen immer wieder deutlich sichtbar wird.[4] Caroline Links Film entstand zwei Jahre nach 1994, dem Jahr, in dem das Recht auf selbstbestimmte und umfassende Teilhabe und auf Gleichstellung in allen Bereichen der Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland auch als Verfassungsgrundsatz im Grundgesetz verankert worden ist.[5]

Der Film – und die individuellen Geschichten der Gehörlosen und der CODA – zeigen einen Kampf um Anerkennung, um die Anerkennung einer eigenen Sprache, einer eigenen Welt, wo Gehörlosigkeit nicht als Defizit und Mangel und Grund für Scham, sondern als ein wünschenswertes Merkmal der kulturellen Zugehörigkeit empfunden wird. Laras Vater drückt diese Sehnsucht nach Zusammengehörigkeit aus, wenn er seiner Tochter sagt, dass er sich wünscht, sie wäre auch taub, so dass sie ganz zu seiner Welt gehören könnte (Min. 00:52:30). Diese Aussage kommt von einer Figur, die als Kind auf sehr verletzende Weise den Wunsch seiner Familie erfahren musste, dass er *nicht* taub wäre.

4 Das Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen (*Convention on the Rights of Persons with Disabilities*, CRPD) wurde am 13. Dezember 2006 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet (Resolution 61/106) und trat am 03. Mai 2008 in Kraft.

5 Der entsprechende Absatz lautet: „Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden." (Grundgesetz Art. 3, Absatz 3.)

Die Gebärdensprachgemeinschaft als sprachlich-kulturelle Minderheit zu begreifen und anzuerkennen heißt auch, wie bereits erklärt, die medizinischen und sozialen Modelle von Beeinträchtigung/Behinderung zu hinterfragen. Defizitären Modelle von Gehörlosigkeit als Mangel und Behinderung prägten die Kindheit Martins. Seine Frau Kai mahnt ihn, als Laras Vater nicht die Fehler zu wiederholen, die sein eigener Vater machte: das Kind nicht so zu akzeptieren, wie es ist (Min. 00:25:30).

Rückblenden in Martins Kindheit zeigen schmerzliche Szenen, in denen der Junge aus der Welt der Hörenden ausgeschlossen wird. Er soll, wie es lange üblich war, die Lautsprache lernen und die Kommunikation durch Gebärdensprache wird unterdrückt. Diese Art der Anpassung ist ein einseitiges Konzept, das dem Kind viel abverlangt. Sein Lachanfall während eines Klarinettenvorspiels der Schwester, vom Vater am Klavier begleitet, führt zu einer traumatischen Verbannung des Jungen aus der Hauskonzertgemeinschaft der Hörenden und Musizierenden. Er wird versteckt, man schämt sich für ihn, gibt ihm das Gefühl, dass er allen das Konzert verdorben hat. Diese psychischen Verwundungen bleiben. In seiner hörenden Familie findet Martin keinen Platz, weder als Kind, noch als Erwachsener. Widerwillig nimmt er an Familienfeiern teil und sieht sich bestätigt, als er die Zuwendung seiner Schwester Clarissa zu seiner Tochter Lara als Konkurrenz wahrnimmt. Clarissa öffnet ihrer Nichte mit dem Geschenk einer Klarinette Zugänge zur Musik. Martin lebt mit der Erinnerung und mit den Folgen des Traumas des Ausgeschlossen-Seins. Für ihn schafft Musik Trennung. Er reagiert besonders ablehnend, wenn die Tochter dem Vorbild der Tante folgt und ihre Liebe zur Klarinette entwickelt. Die Kindheitserfahrung der Ausgrenzung bestimmt seine Haltung, auch wenn es entscheidende Wendungen gegeben haben muss und sein Leben als Erwachsener positiv dargestellt wird. Er hat einen Beruf, Kollegen, ein Haus, Hobbies und eine liebevolle eigene Familie: seine Frau Kai und zwei hörende Töchter. Seine Schwester dagegen bleibt kinderlos in einer sich auflösenden unglücklichen Ehe.

Die Figur von Martins Vater schafft Verbindungen zum Erbe der Zeit des Naziregimes, die wohl Teil der Lebenserfahrungswelt des Vaters gewesen sein muss, einer Zeit, wo Menschen mit Beeinträchtigungen ausgegrenzt und ermordet wurden. Martins Vater wird Martin gegenüber als lieblose Autorität dargestellt und seine Haltung spiegelt die Schrecken einer rassistischen und eugenischen Ideologie, die Minoritätsgruppen zu Zielen der Gewalt machte. Martin ist sein eigener besser Feind und hadert mit einer Rolle, die ihm das Modell von Gehörlosigkeit als Defizit auferlegt hat. Ausserhalb seiner Ursprungsfamilie ist er beruflich und sozial integriert und um seine Familie beneidet ihn seine Schwester Clarissa (Min. 01:08:15). Am Ende des Films kommt Martin zu Laras Aufnahmeprüfung und kommuniziert, dass er seine Tochter und ihre Musik verstehen lernen will (Min. 01:42:18). Durch seine

Veränderung gibt es also Aussicht auf eine Zukunft, in der gegenseitiges Verständnis und Lernbereitschaft die kulturellen Welten verbinden können.

So vermeidet der Film die Verallgemeinerung klarer Abgrenzungen, die in der Welt des Vaters verankert sind, aber als überwindbar gezeigt werden. Die Figur der Mutter, Kai, berichtet von ihrem Kindheitswunsch, Sängerin zu werden. Man erfährt wenig von ihrer Kindheit, denn es gibt keine Rückblenden, die wie bei Martin Szenen aus der Kindheit zugänglich machen könnten, und in ihren Erzählungen erscheinen ihre Erinnerungen positiv. In *Jenseits der Stille* stirbt Kai durch einen Fahrradunfall. In einer frühen Szene im Film sieht man sie üben. Sie hat Gleichgewichtsprobleme und hört den hinter ihr bedrohlich auftauchenden Traktor nicht (Min. 00:34:49). Warum die Mutter sterben muss, macht die innere Logik des Filmes nicht ganz klar. Auf keinen Fall ist hier ein den anderen ‚nicht zur Last fallen wollen' angesprochen, das in Filmen über das Leben von Menschen mit Behinderungen oft als Motivation zum Sterben inszeniert wird.[6] Im Gegensatz zum Kindheitstrauma des Vaters kennen wir von der Mutter nur ihre Wunschträume: Als Kind glaubt sie, dass mit dem Erwachsenwerden sich auch ihre Fähigkeit zu singen entwickeln wird, und sie übt schon mal vor dem Spiegel mit dem Haarbürsten-Mikrofon (Min. 00:43:51). Ihr Umfeld vermittelt ihr also kein Selbstbild mit eingeschränkten Entwicklungsmöglichkeiten.

So sind in *Jenseits der Stille* Gehörlose weder stereotypisch defizitär noch werden sie unveränderbar zu Behinderten gemacht. Wenn auch das Fehlen guter Gebärdensprachendolmetscher beklagt wird, und Lara oft diese Rolle für die Familie übernehmen muss, werden die Mängel in den Kommunikationssituationen zu Hause, am Arbeitsplatz, auf der Bank oder in der Schule kompensiert, zum Teil auch durch technische Hilfsmittel, wobei Mutter und Tochter die Macht der Tochter als Übersetzerin erkennen und akzeptieren, der Vater jedoch seine Autorität immer wieder einfordert. Ein intersektionelles Verständnis von Faktoren wie Geschlechterrollen, Behinderungen und Generationen ermöglicht Einsichten in die Beziehungsdynamik der als eng verbunden gezeigten Kernfamilie. Menschen im sozialen Umfeld der süddeutschen Kleinstadtgemeinschaft erkennen zwar die Grenzen der Zuverlässigkeit des

6 Rebecca Maskos, Journalistin und Mitinitiatorin des Internet-Portals *Leidmedien,* erklärt in einem Deutschlandfunk-Interview ihre Kritik an Filmen, in denen Behinderungen als so schlimm erlebt werden, dass die Betroffenen den Tod wählen. E*in ganzes halbes Jahr* zum Beispiel ist ein Film, in dem ein Mann mit schwerer Lähmung den Suizid wählt, um geliebte Menschen nicht zu belasten. Maskos beklagt solche und andere Repräsentationen von Leben mit Behinderungen als nicht lebenswert. Das Motto „Nichts über uns – ohne uns" signalisiert die Notwendigkeit, Menschen mit Behinderungen als Expert:innen immer einzubeziehen. Siehe dazu die Arbeiten von Hermes und Rohrmann sowie Vollhaber.

Kindes als Gebärdensprachdolmetscherin, sehen darin aber keinen Anlass, ihrerseits selbst Zugänge in ihren Kompetenzbereichen zu verbessern.

4. Möglichkeiten von Deaf Futures

Indem sie vermeidet, Gehörlosigkeit undifferenziert als Entweder-oder in der Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu inszenieren, setzt sich Link über stereotypische Darstellungen hinweg. Ähnlich praktizieren feministische Ansätze in den *Disability Studies* die Kritik an den bestehenden Modellen der Behinderung – medizinisch und sozial – zum Beispiel, wenn gefordert wird, über Dichotomien wie ‚behindert / nicht-behindert' hinaus zu denken und die Körperlichkeit und Sinneserfahrungen, die subjektiven Erfahrungswelten von Menschen mit Behinderungen zu achten, da diese weit über das Binäre hinausreichen und dabei auch die Frage nach Aktivismus und sozialer Gerechtigkeit in den Vordergrund stellen.

Die zunehmende Sichtbarkeit der Verschiedenartigkeit von Menschen der *Deaf Culture* und Menschen mit Behinderungen in Medien hilft, das enorme Defizit von angemessenen Repräsentationen aufzuholen. Wie die Bundeszentrale für politische Bildung informiert, gibt es weltweit etwa 70 Millionen Gehörlose, die in über 300 Gebärdensprachen kommunizieren. Ihre Gemeinschaften, auch als *Sign Language Peoples* (SLPs) bezeichnet, kämpfen seit langem um ihre Anerkennung und um den gesetzlichen Schutz, der Angehörigen anderer Minderheitensprachen und -kulturen gewährt wird. Es geht also um die Zukunft, um das Fortleben der Minderheit, also um Zukunft *mit* Diversität. Fortschritte in der Genetik und in Cochlear Implantat Technologien lassen in der Tat eine Zukunft möglich scheinen, in der weniger gehörlose Kinder geboren werden oder Menschen ihre Hörfähigkeit verbessern können, was ein Schrumpfen oder gar das Ende der Gebärdensprachengemeinschaften bedeuten könnte.

Der bereits zitierte Wunsch des Vaters, seine Tochter wäre auch taub, damit ihre kulturelle Zugehörigkeit zu seiner Welt gefestigt wäre, stellt hier eine Herausforderung an gesellschaftliche Denkstrukturen in Medizin und Ethik dar. Eine Auswahl durch pränatale Diagnostiken oder Auswahl nach genetischen Merkmalen der Spender von Eizellen oder Samen wird allgemein als Auswahl für die bestmöglichen Bedingungen für ein Kind gedacht – als Auswahl *gegen* die Chancen einer Behinderung. Der Wunsch des Vaters aber ist ein Wunsch nach einer Auswahl *für* Gehörlosigkeit als Zugehörigkeit zu einer Kultur.

Was in den CODA-Filmen angedacht wird, sind Möglichkeiten von gehörlosen Wunschkindern durch medizinische Praktiken, die eine Auswahl von Eigenschaften der Nachkommen ermöglichen. Genforschung und

Pränataldiagnostik stellen werdende Eltern vor Fragen während der Schwangerschaft. In diesen Diskursen finden sich Elemente wie das Bild von Behinderung als Defizit, die Frage nach dem Grad der Behinderung, die Gleichsetzung von Behinderung mit Risiko oder Gefahr, die Möglichkeit, durch vorgeburtliche Interventionen oder den Abbruch einer Schwangerschaft zukünftiges Leid oder Leiden zu verhindern. All das deutet die Möglichkeit einer Zukunft *ohne* Menschen mit Behinderung an.[7]

Alison Kafer liefert eine detaillierte Analyse zur Auswahl *für* Taubheit mit einem Beispiel aus der Bioethik, den viel diskutierten Fall lesbischer Gehörloser, die durch die gezielte Auswahl eines Samenspenders ihre Chancen, ein gehörloses Baby zu bekommen, vergrößern wollten. Kafer analysiert sehr präzise die vorurteilsbelasteten Strukturen der dominanten und als selbstverständlich scheinenden Denkweise bezüglich der Lebensqualität von Menschen mit Behinderungen. Die Mehrheit scheint sich einig. Zum Beispiel zeigen sich an Statistiken über die Häufigkeit der Geburten von Kindern mit Trisomie 21 die Folgen von Pränataldiagnostik.[8]

Fragen, die Alison Kafer in ihrem Buch *Feminist Queer Crip* diskutiert, sind vor allem Fragen nach der „Future of Disability", genauer gesagt, nach der unhinterfragten Annahme, dass eine Zukunft ohne Behinderungen und ohne Behinderte eine *bessere* Zukunft sei. Genau hierin liegt der wertvolle Beitrag des Films *Jenseits der Stille*. Durch den Wunsch des Vaters kann und soll Gehörlosigkeit auch als positive Wahl für die Zukunft gedacht werden.

5. *Klangwelten und Zukunft*

Der gezielte Einsatz wichtiger Musikstücke an Wendepunkten des Films unterstreicht diesen Ansatz, der die hergebrachten Denkstrukturen herausfordert. Die Klangwelt des Films erzählt eine eigene Geschichte. Hervorgehoben werden hier drei Beispiele: das Kirchenlied „Lobet den Herren", „I will survive", ein Hit der amerikanischen Schwarzen Sängerin Gloria Gaynor von 1978, und Musik aus der jüdischen Volksmusiktradition des Klezmer, repräsentiert durch den virtuosen Klarinettisten Giora Feidman. In allen Beispielen werden durch die Verbindung der Handlung mit den Musikstücken positive Zukunftsperspektiven geschaffen.

7 Alison Kafer diskutiert in *Feminist Qeer Crip* die Vision einer Zukunft ohne Menschen mit Behinderungen. Siehe auch ihre Arbeit über Marge Piercys Utopieroman *Woman on the Edge of Time*.

8 In europäischen Ländern werden Geburtenraten von Kindern mit Trisomie 21 unterschiedlich erfasst. Der breite Zugang zu pränatalen Diagnosen korreliert mit rückgängigen Zahlen der Geburten von Kindern mit Trisomie 21.

Beim Besuch eines Gottesdienstes für Gehörlose sehen wir Laras Familie im Kreis der *Deaf Community*. Menschen kennen sich, begrüßen sich mit Umarmungen, sind in angeregte Gespräche in Gebärdensprache auf dem Kirchvorplatz verwickelt. Das Vorurteil, dass Menschen, die nicht hören können, auch keine Musik machen können, wird abgebaut. Der lautsprachlich singende Pfarrer leitet die Gemeinde mit dem Kirchenlied „Lobet den Herren", das sowohl in den evangelischen als auch in den katholischen Gesangbüchern steht, also Ökumene produziert (ab Min. 00:26:05). Der Liedtext nennt Musikinstrumente, „Psalter und Harfen", und ermutigt die Gemeinde, den „Lobgesang hören" zu lassen, denn der Herr hat „Gesundheit gegeben" und beschützt in der Not. Ein Text, in dem es um Hören, Musizieren, Gesundheit und Schutz geht, verbindet die im sakralen Raum mit Gesten ausdrucksvoll singende Gemeinde. Es wird deutlich, dass es um eine Vielfalt der Arten des Singens und Hörens geht, die anerkannt und geschätzt werden muss. Mitten im Lied setzen bei Laras Mutter die Wehen ein und kurz darauf wird die kleine Schwester geboren. Kinder bedeuten Zukunft. Die kleine Schwester führt andere hörende Kinder in die Welt ihrer Familie ein, die neugierig forschen und fragen und die Kai verständnisvoll lehrt. Dadurch kann der Kreis der *Allies* wachsen, also der derjenigen, die sich um soziale Gerechtigkeit für ausgegrenzte Gruppen einsetzen.

Nicht nur die Hörenden, auch die spezielle Identitätsgruppe der CODA sind auf dem Weg in eine bessere Zukunft. In Gloria Gayners Hit „I will survive" (Ich werde überleben) geht es um eine Person, die das Verlassenwerden und die Enttäuschung in einer Beziehung verkraftet, überwindet, sich selbst nicht leidtut und stattdessen zu einem selbstbestimmten Leben aufbricht. Tom und Lara hören dieses Lied nachts in Berlin nach einem Kinobesuch und singen mit, indem sie Gebärdensprache benutzen, durch die Straßen tanzen und dadurch enger zueinander finden (ab Min. 01:10:15). Eine Schwarze Sängerin, die das Überleben feiert, und zwei CODA, die sich dieses Überleben in Gebärdensprache und Tanz übersetzen, signalisiert eine gemeinsame multikulturelle Zukunft der Hörenden und der Gehörlosen, die sich um Kommunikation bemühen.

Kommunikation, das Reden über Klänge, ist eine wichtige Verbindung zwischen Lara und ihrem Vater, der ihr immer wieder Fragen nach dem Klang von Erscheinungen stellt, die ein Publikum nicht unbedingt als akustisch einordnet. Wie klingt fallender Schnee, wie klingt eine aufgehende Sonne, wie klingen Fahnen im Wind? Dieses Frage- und Antwortspiel zwischen Vater und Tochter schafft eine Grundlage für die Verständigung über Laras Liebe zur Musik. Lara findet Wege, Klänge in Gebärdensprache auszudrücken, die den Vater in eine Welt einladen, aus der er als Kind grausam ausgeschlossen wurde. Lara bekommt als junges Mädchen die erste Klarinette der Tante geschenkt. Sie verehrt Tante Clarissa und lernt das Instrument. Lara geht

ihren Weg, erntet den Unwillen des Vaters, die Unterstützung der Mutter, die Ermutigung durch ihre Tante und ihre Lehrer. Inspiriert durch die Begegnung mit dem Klarinettenvirtuosen Giora Feidman und der Klezmer-Musik lernt sie auch, sich von Clarissa zu distanzieren und ihren eigenen Klang zu entwickeln. Die Klarinette ist im Film zunächst ein Instrument, das über Martins Erfahrungen mit Eifersucht, Entfremdung, Enttäuschung, Trennung, Unverständnis, und Zerwürfnis assoziiert ist. Durch den Einsatz von verschiedenen Musikstücken werden jedoch auch Themen der Heilung, Stärkung, Versöhnung und Identitätsfindung eingeführt. Eine zentrale Rolle spielt die kurze Begegnung Laras mit Giora Feidman. Kurz vor ihrem Unfalltod liest Laras Mutter in der Zeitung über Feidmans Konzert, von dem sie glaubt, dass es Lara gefallen wird. Sie kauft zwei Karten und will mit der Tochter gemeinsam hingehen. Nach dem Tod der Mutter geht Lara allein in Giora Feidmans Klezmer-Konzert. Lara ist früh als einzige im Konzertsaal und führt ein kurzes Gespräch mit dem Künstler, das sie, ebenso wie das Konzert, tief bewegt.

Musikwissenschaftler haben die steigende Popularität Giora Feidmans, der Klezmer-Musik und der jiddischen Volkslieder in Deutschland untersucht.[9] Aaron Eckstaedt identifiziert vier Phasen der Rezeption mit verschiedenen Implikationen und betrachtet die letzte, gegenwärtige, als einen wichtigen Teil jüdischer Identität. Die Rückkehr jüdischer Musiktraditionen nach Deutschland geht einher mit der Frage nach Verantwortung im Umgang mit der deutschen Vergangenheit. Klezmer überlebt die von den Nazis angestrebte Auslöschung von jüdischen Menschen und Kulturen und setzt positive Zeichen für die Zukunft. Für Lara ist das Konzert die Inspiration, ihrem Wunsch, Musikerin zu werden zu folgen. Auch die Liebesbeziehung zu Tom, ein Zukunftswusch, festigt sich. Tom wartet nach dem Konzert auf Lara, um sich zu verabschieden, bevor er für ein Semester in die USA geht, um an der Gallaudet Universität zu studieren. Lara ist traurig über den Abschied, aber Tom meint, ihre Geschichte fange erst an. Er argumentiert, ein Lehrer für Gehörlose und eine Klarinettistin seien eine gute Kombination (Min. 01:24:40). Damit verweist der Film auf die wichtigen Verbindungsrollen der CODA. Sie leben multiple Zugehörigkeiten und öffnen multiple Wege der Kommunikation.

9 Liliane Weissbergs Aufsatz „The Sound of Music. Jews and the Study of Jewish Culture in the New Europe" bietet zahlreiche Beispiele. Ebenso Rayish Weiss („Klezmer in the New Germany. History, Identity, and Memory") sowie Aaron Eckstaedts und Joel E. Rubins Arbeiten zu jüdischer Musik und Identitäten in Deutschland.

6. *Ausblick*

Caroline Link hat mit ihrem Film schon 1996 Zeichen gesetzt, hinter denen die später entstandenen französischen und amerikanischen CODA Filme zurückbleiben. Die Einbettung der individuellen Geschichten der Gehörlosen in die Geschichte der Verfolgungen und Morde der Nazizeit durch die Rückblenden zu Martins Kindheitstrauma und durch die Geschichte der Klezmermusik schafft wichtige Beziehungsnetze, die Zukunftsperspektiven erschließen. Die Themen der Rückkehr von Juden nach Deutschland und des Hörbarwerdens von jüdischen Stimmen im kulturellen Raum erscheinen in der 2020 erschienenen vierteiligen deutschen Netflix-Miniserie *Unorthodox*. Die Serie erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die aus einer ultraorthodoxen jüdischen Gemeinschaft in New York nach Berlin flieht, wo sie auf eine Zukunft als Musikerin oder Sängerin hofft. Bei der Aufnahmeprüfung für die Förderung durch ein Stipendium singt sie ein Lied aus der chassidischen Samtar-Tradition, „Mi Bon Siach". Die junge Frau, Enkelin einer Holokaustüberlebenden, sucht Zuflucht und Zukunft in Berlin. Sie ist schwanger. Am Ende der Miniserie zeichnet sich ab, dass sie in der jungen, multikulturellen, vielsprachigen und diversen Gemeinschaft der Musikstudierenden ihre Identität als Jüdin in Deutschland leben könnte.[10]

Was Links Film vor den neueren CODA-Filmen auszeichnet, ist ein tiefes Verständnis und eine achtsame Repräsentation der Eingebundenheit kulturellen Wandels in die Geschichte der Ausgrenzung von Minderheiten. In *CODA* spielt die Schauspielerin Marlee Beth Matlin die Nebenrolle der gehörlosen Mutter. Matlin bekam 1987 einen Oscar als beste Hauptdarstellerin für ihre Rolle in dem Film *Gottes vergessene Kinder* – im Originaltitel *Children of a Lesser God* (Regie Randa Haines, 1986). Sie spielt eine gehörlose junge Frau, die um die Anerkennung ihrer Identität als Taube kämpft, die nur Gebärdensprache benutzt.[11] Die Liebesbeziehung in diesem Film wird kompliziert durch das Verlangen des Mannes, der Lehrer in einer Schule für Gehörlose ist, die junge Frau zum Sprechen zu bringen. In *CODA* wird ein Konflikt gelöst, indem Menschen im Umfeld der Fischerfamilie die Gebärdensprache lernen und so den Aufbruch der Tochter und ihr Fehlen als Gebärdensprachdolmetscherin kompensieren. Eine Zukunft mit multiplen Kommunikationswegen scheint möglich, wenn sich die Mehrheitskultur auf Lernwege macht.

10 Kritiken wiesen darauf hin, wie prekär diese Vision im gegenwärtigen Klima antisemitischer Gewalt ist.

11 Lerners Studie „Narrative Function of Deafness and Deaf Characters in Film" zeigt die Bandbreite der Repräsentationen der *Deaf Culture* im Film und macht besonders die Probleme deutlich, die durch den Zwang zur Lautsprachenverwendung entstehen.

Literaturverzeichnis

Filme:

Children of a Lesser God. Dir. Randa Haines. Paramount Pictures, 1985.
CODA. Dir. Siân Heder. Apple TV, 2021.
Jenseits der Stille. Dir. Caroline Link. Miramax Films, 1998.
La Famille Bélier. Dir. Éric Lartigau. Mars Distribution. 2014.
Unorthodox. Dir. Maria Schrader. Netflix. 2020.
Armstrong, David F. / Michael A. Karchmer: „William C. Stokoe and the Study of Signed Languages." *Sign Language Studies* 9.4 (2009), 389–397, http://www.jstor.org/stable/26190588. (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Block, Pamela / Pereira /,Anah Guedes de Mello, Dikaios Sakellariou (Eds.): *Disability and COVID-19*. Special issue *Disability Studies Quarterly* 41.3 (2021), https://dsq-sds.org/issue/view/258. (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Bösl, Elisabeth /Anne Klein / Anne Waldschmidt: *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2010.
Burch, Susan / Alison Kafer: *Deaf and Disability Studies. Interdisciplinary Perspectives*. Washington, DC: Gallaudet University Press, 2010.
„Convention on the Rights of Persons with Disabilities." *United Nations. Department of Economic and Social Affairs*, ohne Jahr, https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Degener, Theresia: „Die UN-Behindertenrechtskonvention als Inklusionsmotor [The UN-CRPD as an Engine of Inclusion]." *Recht der Jugend und des Bildungswesens* 2 (2009), 200–219.
Deutscher Gehörlosen-Bund e. V., ohne Jahr, https://www.gehoerlosen-bund.de/dgb. (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Eckstaedt, Aaron: „Yiddish Folk Music as a Marker of Identity in Post-War Germany." *European Judaism. A Journal for the New Europe* 43.1 (2010), 37–47.
Goethe-Institut Mailand: *Caroline Link, Jenseits der Stille. Arbeitsmaterialien für den Unterricht,* 2004. https://www.goethe.de/resources/files/pdf72/Jenseits_der_Stille.pdf. (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland. *Bundeszentrale für politische Bildung*, ohne Jahr, https://www.bpb.de/themen/menschenrechte/grundgesetz/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Hermes, Gisela / Swantje (Eds.): *Disability Studies in Deutschland – Behinderung neu denken!* Dokumentation der Sommeruni 2003. Kassel: bifos e.V., 2003, https://archiv-behindertenbewegung.org/media/26_disability-studies-in-deutschland-behinderung-neu-denken-dokumentation-sommeruni-2003.pdf (letzter Zugriff: 24.3.2022).
Hermes, Gisela / Eckhard Rohrmann (Hg.): *Nichts über uns – ohne uns. Disability Studies als neuer Ansatz interdisziplinärer und emanzipatorischer Forschung über Behinderung*. Neu-Ulm: AG SPAK, 2006.

Kafer, Alison: „After Crip, Crip Afters.“ *South Atlantic Quarterly* 120.2 (2021), 415–434. Doi: https://doi.org/10.1215/00382876-8916158. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Kafer, Alison: *Feminist Queer Crip*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013.

Kafer, Alison: „Debating Feminist Futures. Slippery Slopes, Cultural Anxiety, and the Case of the Deaf Lesbians.“ *Feminist Disability Studies*, edited by Kim Q. Hall. Bloomington: Indiana University Press, 2011, 218–241.

Ladd, Paddy: „Deafhood. A Concept Stressing Possibilities, not Deficits.“ *Scandinavian Journal of Public Health* 33. Supp. 66 (2005), 12–17.

Ladd, Paddy: „Die politische Situation von Gebärdensprachgemeinschaften – Essay, übers. Kirsten E. Lehmann. *Bundeszentrale für politische Bildung*, 2019. https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/284898/die-politische-situation-von-gebaerdensprachgemeinschaften-essay/ (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Lerner, Miriam Nathan: „Narrative Function of Deafness and Deaf Characters in Film.“ *M/C Journal* 13.3 (2010), https://doi.org/10.5204/mcj.260. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Maskos, Rebecca: „Kritik an Film *Ein ganzes halbes Jahr* – Gefühlvolles Drama oder ‚Disability Death Porn‘? Gespräch mit Timo Grampes.“ *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-an-film-ein-ganzes-halbes-jahr-gefuehlvolles-drama-100.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Pfahl, Lisa / Justin W. Powell: „Subversive Status. Disability Studies in Germany, Austria, and Switzerland.“ *Disability Studies Quarterly* 34.2 (2014), https://dsq-sds.org/article/view/4256/3596. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Robinson, Octavian / Jonathan Henner: „Authentic Voices, Authentic Encounters: Cripping the University through American Sign Language.“ *Disability Studies Quarterly* 38.4 (2018), https://doi.org/10.18061/dsq.v38i4.6111. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Rombach, Fabian: „Hörbehinderung im Werden. Eine biographiezentrierte und zugehörigkeitstheoretische Perspektive.“ *Disability Studies im deutschsprachigen Raum. Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung*, hg. von David Brehme / Petra Fuchs Swantje Köbsell / Carla Wesselmann. Weinheim: Beltz Juventa, 2020, 260–267.

Rubin, Joel E.: „Music without Borders in the New Germany. Giora Feidman and the Klezmer-influenced New Old Europe Sound.“ *Ethnomusicology Forum* 24.2 (2015), 204–229.

Zeitschrift für Disability Studies (ZDS), hg. von David Brehme, Swantja Köbsel, Julia Biermann et al. Universität Innsbruck, 2021, http://zds-online.org/erstausgabe/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Vollhaber, Tomas: „Kritik des Hörens. Deaf Studies neu denken.“ Ders.: *Wem gehört die Gebärdensprache? Essays zu einer Kritik des Hörens*. Bielefeld: transcript, 2021, 345–368, https://doi.org/10.1515/9783839454558-020. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Weissberg, Liliane: „The Sound of Music. Jews and the Study of Jewish Culture in the New Europe.“ *Comparative Literature* 58.4 (2006), 403–417.

Weiss, Raysh: „Klezmer in the New Germany. History, Identity and Memory.“ *Three-Way Street. Jews, Germans, and the Transnational*, edited by Jay Howard Geller and Leslie Morris. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016, 302–320.

Nicht hören wollen.
Schwerhörige in der Literatur der (Wiener) Moderne

Christoph Schmitt-Maaß (Oxford)

1. Historischer Abriss

Eine Geschichte der Schwerhörigkeit, eine Kulturgeschichte gar, existiert nicht. Die seit den 1970er Jahren expandierenden angloamerikanischen *Deaf Studies* haben sich dieser Problematik gleichfalls nur randständig angenommen, weil sie v. a. die Gehörlosigkeit fokussieren, und die Schwerhörigkeit nur ‚mit meinen'.[1] Dabei ist Hörverlust (sei er krankheits- oder altersbedingt) eine anthropologische Konstante: Fast jeder fünfte Mensch in Deutschland hört schlecht, bei den über 70-jährigen jeder zweite. Die Wahrscheinlichkeit, dass Sie, liebe Leserinnen und Leser, früher oder später (direkt oder indirekt) mit dem Thema konfrontiert werden, ist also sehr hoch; höher jedenfalls als die Gefahr, vollständig zu Ertauben oder taub geboren zu sein.[2] Daher ist es erklärbar, dass Schwerhörigkeit als ‚verdrängtes Leiden' unsichtbar ist – es geht uns alle an und ist daher zu nah.[3]

Über gehörlose Menschen und ihre Kulturgeschichte – v. a. auch über ihre zahlreichen Versuche, Kommunikationssysteme mit der Umwelt zu entwickeln – sind wir inzwischen gut informiert.[4] Zu schwerhörigen Menschen fehlen bislang einschlägige Studien, die die Geschichte und Kulturgeschichte der Schwerhörigkeit erhellen würden.[5] Dabei dürfte die Zahl der historischen Persönlichkeiten, die schwerhörig waren, Legion sein. Erinnert sei nur an zwei prominente Beispiele: sowohl Galileo Galilei (1564–1642) als auch Ludwig van Beethoven (1770–1827) waren zunächst (der eine im Alter, der andere seit seiner Jugend) schwerhörig und am Lebensende taub. Zahlreiche

1 Inzwischen hat sich jedoch eine Unterscheidung von klein- und großgeschriebener *deafness/Deafness* herauskristallisiert, wobei die erstere Variante (deaf) auf Schwerhörige, letztere (Deaf) auf Taube bezogen ist. Vgl. Berke.

2 Vgl. dazu Leonhardt 58 f.

3 Vgl. dazu Albrecht.

4 Vgl. dazu den Klassiker der *Deaf Studies* von Ladd.

5 In Ansätzen referiert bei Eleweke.

weitere Beispiele ließen sich beibringen, ohne dass daraus wesentlich historische Erkenntnisse erwüchsen.[6] Wichtiger scheint mir etwas anderes: Im Mittelalter wurden Gehörlose und Schwerhörige soweit möglich in den Alltag integriert oder mussten sich als Krüppel einen Unterhalt erbetteln; sie galten jedoch nicht als bildungsfähig (nach der noch im 19. Jahrhundert üblichen Redewendung sind sie ‚deaf and dumb'‘).[7] Signifikant ist eine Art von ‚Behindertenallianz‘ zwischen Blinden und Tauben, die biblisch gerechtfertigt wird und nach der die Tauben die Augen der Blinden und die Blinden die Ohren der Tauben sind.[8] Sprichwörtlich werden begriffsstutzige oder beratungsresistente Menschen daher noch heute als kurzsichtig und schwerhörig bezeichnet (etwa durch Floskeln wie ‚kurzsichtige Finanzpolitik‘ und ‚Reformvorschläge, die auf taube Ohren stoßen‘).

Nach dem Dreißigjährigen Krieg und mit Beginn der Aufklärung setzt eine Neubewertung ein: nun wird (von Juan Pablo Bonet, 1560–1620; Etienne de Fay, 1669–1750; Charles Michel de l'Épée, 1712–1789) systematisch versucht, ein Sprachsystem für ‚Ohrenkrüppel‘ (so lautet der zeitgenössische Terminus) zu entwickeln, mit dessen Hilfe sie sich – möglichst universell – verständigen können.[9] Damit verbunden waren Bemühungen um die Bildung von Gehörlosen und Schwerhörigen, die 1744 in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* auch funktional differenziert wurden.[10] Analog werden für Schwerhörige ‚Hörmaschinen‘ (Hörrohre u. ä.) entwickelt, etwa durch den gelehrten Jesuiten Athanasius Kircher (1602–1680) im Jahr 1650.[11] Gleichzeitig entstehen erste Verteidigungsschriften, die die Schwerhörigkeit nicht als defizitär sehen,[12] oder Erbauungsschriften, die die Schwerhörigkeit heilsgeschichtlich einordnen.[13] Neben diese – noch die heutigen

6 In Ermangelung einer existierenden Überblicksdarstellung sei daran erinnert, dass (um nur einen besonders signifikanten Berufsstand herauszugreifen) die Komponisten William Boyce (1711–1779), Johann Mattheson (1681–1764), Ignaz Holzbauer (1711–1783), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Robert Franz (1815–1892), Gabriel Fauré (1845–1924), Bedřich Smetana (1824–1884) und Ralph Vaughan Williams (1872–1958) schwerhörig wurden bzw. ertaubten.

7 Vgl. dazu Gadebusch Bondio 131. Im Deutschen bezeichnet die ‚Blödigkeit‘, die auch das verminderte Sehvermögen bezeichnet (‚blödes Gesicht‘, d. h. schlechte Augen), die Schwerhörigkeit; im Niederländischen bezeichnet die ‚doofheit‘ die Taubheit, doch leitet sich die Wortwurzel aus dem Altsächsischen ‚dof‘ her und wird adjektivisch zur Bezeichnung der Dummheit verwendet.

8 Lutherbibel, Jesaja 43:8. Vgl. auch Jesaja 35:5.

9 Vgl. dazu Van Cleve.

10 Vgl. dazu anonym: „[Lemma] Taubheit“ 202.

11 Vgl. dazu Hüls.

12 Vgl. Schoockius.

13 Vgl. Hentschel.

Deaf Studies prägende – kulturellen Aspekte von ‚Hörbehinderung' tritt der pathologische: Um 1700 begannen sich Ärzte wie John Bulwer (1606–1656), Guichard du Verney (1648–1730) und Johann Conrad Amman (1669–1724) mit dem Thema Gehörlosigkeit auseinanderzusetzen und behandelten in diesem Zusammenhang auch die Frage der Schwerhörigkeit.[14] Sie untersuchen die Anatomie des Ohrs und der Nerven, die Schall- und Hörphysiologie und die Variationen des Ohrenschmalzes. Im Aufklärungszeitalter wurden auch Versuche unternommen, Schwerhörigkeit operativ zu beseitigen, sei es durch Eingriffe am Ohräußeren als auch am Ohrinneren. Daneben gab es Versuche, mittels verschiedener Tinkturen und Salben sowie von Wärme und Kälte den Hörverlust zu mindern.[15]

Im 19. Jahrhundert intensivieren sich die institutionellen, pädagogischen und medizinisch-technischen Bemühungen um ‚Integration' von ‚Hörbehinderten' in die Gesamtgesellschaft. 1880 beschließt der Mailänder Kongress der ‚Taubstummen-Pädagogen' eine einseitig lautsprachliche beziehungsweise orale Erziehung und markiert damit den defizitären Status von Hörbehinderten. Weltkriege und Euthanasie im Nationalsozialismus führen zu einer Eindämmung der Hörbehinderten-Kultur, so dass Hörbehinderte ihre Gleichberechtigung nach 1945 mühsam erkämpfen müssen.[16]

Schwerhörigkeit (und mehr noch Taubheit) kann – in allen Phasen der Geschichte – zu Isolation, Melancholie und Depression führen, ferner zu psychischen Erkrankungen, die wiederum durch Kontaktreduktion und Kommunikationsvermeidung den Hörverlust forcieren.[17] Schwerhörigkeit lässt sich jedoch auch nutzen und instrumentalisieren: So begegnet in Gerichtsprotokollen seit dem Mittelalter wiederholt der Vorwurf, die Zeugin oder der Angeklagte rechtfertigten ein mangelndes Verständnis der richterlichen Frage durch ihre oder seine Schwerhörigkeit – nicht zuletzt deshalb unterscheidet die moderne Strafprozessordnung säuberlich zwischen tauben und hörbehinderten Personen.[18]

14 Vgl. dazu Branson/Miller.

15 Ich verweise auf das im Entstehen begriffene Forschungsprojekt des Historikers Ruben Verwaal an der Universität Durham: „Deafness in Transition: Disability and Hearing Difference in Enlightenment Europe".

16 Vgl. dazu Lane.

17 Vgl. dazu Leven, 57.

18 Vgl. dazu Löwe/Rosenberg, 265.

2. Ambivalenz der Schwerhörigkeit in der Literatur der (Wiener) Moderne

Das ist exakt der Punkt, an dem ich mit meinen Ausführungen ansetzen möchte. Ich möchte zeigen, dass Schwerhörigkeit nicht mit Taubheit zu verwechseln ist und dass ihr in der Literatur der Moderne – spezieller: der Wiener Moderne – eine Doppelfunktion zukommt: ‚Schwerhörigkeit' stößt an eine doppelte kommunikationslogische Grenze (der Schwerhörige kann nur schwer verstehen; die Hörenden nehmen seine Behinderung nur schwer wahr) und kann daher sowohl zu Isolation wie auch zu hellsichtigen Solitärperspektiven führen. Die literarische Verarbeitung von Schwerhörigkeit ist jedoch kein Privileg hörbehinderter Autorinnen und Autoren, sondern wird von zahlreichen Literatinnen und Literaten instrumentell als Gestaltungsmittel eingesetzt.

Als Mitte des 19. Jahrhunderts die Industrialisierung einsetzte, hatte das unmittelbare Folgen für die Hörgewohnheiten: Geräusche, die wir heute als Lärm klassifizieren, wurden zum dauerhaften Begleiter der Moderne. Das führte nicht nur zu einer erhöhten Schwerhörigkeit infolge der Lärmbelastung, etwa bei Arbeitern in Stahl- und Walzwerken. Auch die industriefern Beschäftigten empfanden die Dauerpräsenz von Geräuschen als anstrengend. Daher wurden am Ende des 19. Jahrhunderts Produkte entwickelt, die den Lärm fernhielten und eine bewusste und temporär limitierte Schwerhörigkeit herbeiführten. Die Rede ist von Produkten wie Ohropax, die noch heute verbreitet sind.

3. Erworbene (echte) Schwerhörigkeit: Industrielärm/Geschützlärm

Zunächst zur erworbenen – also ‚echten' – Schwerhörigkeit. Bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts war die allmähliche Ertaubung von Fabrikarbeiterinnen und Fabrikarbeitern (in Webereien und bei Drahtherstellern etc.) ein bekanntes Phänomen;[19] nach 1870 sind die Hörschäden durch die Arbeiterversicherung abgesichert, was zu einer Häufung von Klageverfahren durch Arbeitende führt.[20] Zur Darstellung gelangte diese Schwerhörigkeit etwa in der Erzählung *Die Künstler* (Художники) des russischen Schriftstellers Wsewolod Michailowitsch Garschin (1855–1888) aus dem Jahr 1879 (Garschin, 180). Die deutsche Literatur scheint sich hingegen nicht für diese arbeitsbedingte Form der erworbenen Schwerhörigkeit und Taubheit interessiert zu

19 Vgl. dazu Schmalz, 95 f.

20 Vgl. dazu Reichsversicherungsamt, 111.

haben, ich habe jedenfalls keine entsprechende Darstellung in den Industrieromanen zwischen Vormärz und Gründerzeit finden können. Schwerhörigkeit scheint in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts eher als Metapher gebraucht worden zu sein, so wie sie heute noch für eine allgemeine kommunikatives Missverstehen anzutreffen ist und seit Joachim Heinrich Campes (1746–1818) *Deutschem Wörterbuch* von 1807 für den deutschen Sprachraum nachgewiesen ist.[21] Seltener sind Fälle, in denen Schwerhörigkeit literarisch gestaltet wird. Seit dem Beginn der Neuzeit (Commedia dell'arte, deutsche Schwankliteratur) sind Schwerhörige hingegen eine beliebte Lach- und Spottfigur des Theaters[22] – etwa nach folgendem Strickmuster: „A: Wie geht's? B: Ich sterbe. A: Gott sei Dank! Was hast Du gegessen? B: Ich glaube, Gift. A: Wohl bekomm's." (Zitiert nach Wagner und Spillmann 100). Arthur Schopenhauer (1788–1860) hält bezüglich dieser humoristischen Verarbeitung von Schwerhörigkeit bereits 1818 in *Die Welt als Wille und Vorstellung* fest, dass es sich hierbei verhalte „wie die Narrheit zum Witz; daher auch muß oft der Harthörige, so gut wie der Narr, Stoff zum Lachen geben, und schlechte Komödienschreiber brauchen jenen statt diesen, um Lachen zu erregen." (Schopenhauer, 99.) Seltene Beispiele einer Thematisierung von Schwerhörigkeit ohne komische Absicht finden sich etwa im *Siebenkäs* (1796/97) Jean Pauls (1763–1825) (499 f.) oder im *Hungerpastor* (1863) Wilhelm Raabes (1831–1910) (142).

4. *Temporäre Schwerhörigkeit: Ohropax*

Während die erworbene Schwerhörigkeit kaum Thema der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts ist, wurde die Bekämpfung des allgemeinen Lärms durch Intellektuelle um 1900 zunehmend relevanter. Der 1908 durch den Philosophen Theodor Lessing (1872–1933) gegründete „Antilärmverein" (Lentz) zählt ebenso dazu wie die Erfindung verschiedener Lärmhemmer und deren Thematisierung durch die Dichter der Moderne.[23]

Als Vorläufer des *Ohropax* kam 1885 das *Antiphon* auf den Markt und sollte – so sein Erfinder – der „Misshandlung der Gebildeten durch die Ungebildeten, der Gesitteten durch die Rohen, der Erwachsenen durch die Unmündigen, der der Gesamtheit Nützlichsten durch die der Menschheit Entbehrlichsten" entgegenwirken (zitiert nach Payer und Schock). *Antiphon* und

21 Campe, 345. Vgl. diese Wortverwendung etwa in Theodor Fontanes (1819–1898) *Frau Jenny Treibel* (1892) (Fontane, 349).

22 Vgl. dazu Kooi.

23 Vgl. dazu Goodyear.

Ohropax fanden Anwendung nicht allein bei nervösen Intellektuellen, sondern auch bei Fabrikarbeiterinnen und -arbeitern und Soldaten. Die Schriftstellerinnen und Schriftsteller der Moderne feierten die Hörschutzerfindung geradezu frenetisch.[24] So verwendete der expressionistische Dramatiker Carl Sternheim (1878–1942) Ohropax v. a. zur sozialen Abschottung von den Mitmenschen: „Sie [. . .] werden gruppenhafter immer urteilsloser, schwatzen Rundfunk, Grammophon und Phonola, für alle misera plebs selbstverständlich. Ich trage im Umgang mit ihnen Ohropax und höre besessen in meine Welt hinein." (Zitiert nach Payer und Schock; korrigiert.) Franz Kafka (1883–1924) bedauert zwar, dass Ohropax den Prager Lärm nicht abhält, sondern ihn bloß dämpft, schreibt aber 1915 an Felicitas Bauer (1887–1960): „Ohne Ohropax bei Tag und Nacht ginge es gar nicht." (Zitiert nach Payer und Schock.) Kafka setzte Ohropax gezielt ein, wenn er ans Dichten ging, da er den Umgebungslärm – besonders Kindergeschrei – als körperlich schmerzhaft empfand.[25] Die Abgrenzung einer als banal empfundenen Außenwelt korreliert mit dem „Traum von ewiger Stille" (Vollhaber), den zahlreiche hörende Autorinnen und Autoren der ‚lärmenden Moderne' in ihren Texten ausagieren. Diese Vereinnahmung der Schwerhörigkeit durch die Hörenden ist in gewisser Weise der Gegenentwurf zu einer *Deaf Culture*, die in jüngerer Zeit die Kultur der Gehörlosigkeit gegen Versuche in Schutz nimmt, mittels Hörhilfen und operativen Eingriffen die Behinderung der Betroffenen zu beseitigen oder zu lindern. Dem Nicht-hören-wollen der intellektuellen Ohropax-Trägerinnen und -träger korrespondiert daher ein ostentatives Eintreten der hörbehinderten Autorinnen und Autoren für das Recht, nicht alles hören zu müssen.

5. Schwerhörigkeit in der Literatur der (Wiener) Moderne: Nicht hören wollen

Durch Ohropax war es den Intellektuellen möglich, temporär schwerhörig zu werden und in der Introspektion den Abstand zum Alltag zu erlangen, den sie als ‚banal' und ‚störend' empfanden; Schwerhörigkeit begegnet also als Distinktionsmerkmal, das die literarische Produktivität gewährleistet und Solitärperspektiven ermöglicht. Wie sieht es nun mit Autorinnen und Autoren aus, die tatsächlich schwerhörig waren bzw. geworden sind und wie haben sie diese Behinderung in ihrem Schreiben reflektiert?

24 Zum Lärm in Wien (und den Gegenmaßnahmen) vgl. Payer 154–174, 193–197.

25 Vgl. dazu Wagner und Spillmann 149 sowie Sprengel 79–83. Schwerhörigkeit spielt in Kafkas Werk keine Rolle und begegnet ausschließlich in der metaphorischen Verwendung, etwa in der *Verwandlung* (Kafka 58).

5a. Hörbehinderte Autorinnen und Autoren

Unter die Autorinnen und Autoren, die hörbehindert waren (und in einigen Fällen vollständig ertaubten), rechnen die hier nach den Lebensdaten angeführten Studien Friederike Brun (1765–1835) (Hoff 230), Ernst Moritz Arndt (1769–1860) (Jansen 49), Franz Grillparzer (1791–1872) (Bücher 112), August von Platen (1796–1835) (Teuchert 237), Adolf Pichler (1819–1900) (Holzner 166), Arthur Schnitzler (1862–1931) (Diersch 273), Albrecht Schaeffer (1885–1950) (Bulang 166), Elisàr von Kupffer (1872–1942) (Altenhöfer 276), Friedrich Griese (1890–1975) (Sarkowicz 139) und Christine Lavant (1915–1973) (Amann 54). Diese Autorinnen und Autoren haben teilweise ihre Hörbehinderung in autobiographischen Texten thematisiert, häufiger jedoch verschwiegen. Der Schriftsteller und Verleger Ludwig von Ficker (1880–1967), selbst schwerhörig, hat 1930 auf den Architekten und Architekturtheoretiker Adolf Loos (1870–1933) und dessen Schwerhörigkeit hingewiesen, die Ficker ein Selbstverständnis seiner eigenen Schwerhörigkeit eröffnet zu haben scheint (Ficker, 109 f.). Möglicherweise hat ein Aufsatz von Loos aus dem Jahr 1904 Ficker inspiriert, in dem Loos die Hörunwilligkeit des Hörbehinderten klar benennt: „Nun hat mich aber die natur mit einer kostbaren gabe beschenkt," schreibt Loos. „Sie hat mich schwerhörig gemacht. Und so kann ich denn unter laut streitenden und debattierenden menschen sitzen, ohne verurteilt zu sein, das blech zu hören, das sie reden. Dann hänge ich meinen gedanken nach." (Loos, 254)

5b. Hörbehinderung in Literatur der Moderne

Soweit ich bislang ermitteln konnte, nehmen sich hörbehinderte Autorinnen und Autoren des Themas Hörbehinderung nicht gezielt an.[26] Diese Zurückhaltung in der Auseinandersetzung mit der eigenen Behinderung, geschweige denn einer Identifikation mit ihr, begegnet auch bei vielen anderen Behinderungen. In den literarischen Werken der Moderne haben daher zumeist ‚Normalhörende' Schwerhörigkeit literarisch gestaltet. Schwerhörigkeit wird hier häufig als Defizit gestaltet und mit einer negativen Bedeutungskonnotation

26 Einzig bei Arthur Schnitzler bin ich fündig geworden: In seiner Erzählung *Die Fremde* von 1902 heißt es: „Die Mutter, immer mit dem verbindlichen Lächeln der Schwerhörigen, saß still in der Diwan-Ecke und führte ihren kleinen schwarzen Seidenfächer manchmal ans Ohr." (Schnitzler, „Die Fremde" 554) Und seinen Lebenserinnerung *Jugend in Wien* (1915–1918) thematisiert Schnitzler zwar nicht die eigene Schwerhörigkeit, aber jene seiner Tante mütterlicherseits (Schnitzler 1968, 16) ebenso wie die seines Jugendfreundes Ernst von Rosenberg (Schnitzler, *Jugend* 290).

versehen. Sie begegnet als zeittypische Identifizierung von Schwerhörigkeit und Dummheit, etwa in Robert Musils (1880–1942) *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–1943),[27] oder von Schwerhörigkeit und Untüchtigkeit, etwa in Gerhart Hauptmanns (1862–1946) *Der Biberpelz* (1893) (Seidlin 134), oder von Schwerhörigkeit und Unverständigkeit, etwa in Hermann Brochs (1886–1951) *Die Schlafwandler* (1932) (Broch 459) oder Alfred Döblins (1878–1957) *Berlin Alexanderplatz* (1929) (Döblin 70). Daneben begegnen aber auch differenziertere Darstellungen, die um den hier diskutierten Zusammenhang kreisen, nämlich die Fragen von Hörenkönnen und Hörenwollen, die auch Adolf Loos adressiert.

In ihrem Antikriegsroman *Die Waffen nieder!* von 1889 schildert die nachmalige erste Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner (1843–1914) das Leben der fiktiven Gräfin Martha Althaus im Kontext von vier Kriegen, die sich zwischen 1859 und 1870 ereigneten und in denen Martha zwei Ehemänner, ihre Geschwister und ihren Vater verliert. Mit diesem Vater, einem alten martialisch-nationalistischen General, führt Martha immer wieder Streitgespräche. Der Vater – ein Vertreter der alten Habsburger Doppelmonarchie – stellt sich immer wieder schwerhörig, wenn es zu Streitigkeiten zu kommen droht: „‚Eine – was?‘ Mein Vater pflegte, wenn ihm eine Diskussion nicht recht genehm war, etwas Schwerhörigkeit hervorzukehren. Auf solches ‚was‘ die ganze Rede zu wiederholen – dazu hatten die wenigsten Leute die Geduld und man gab den Streit lieber auf.“ (Suttner Bd. 1, 292.) Die Diskussion mit der antibellizistisch argumentierenden Tochter wird durch ein eingeschobenes „‚Was sagst Du? Ich versteh’ kein Wort. . .‘ “ unterbrochen, und die auktoriale Erzählerin stellt resigniert fest: „Die beliebte Schwerhörigkeit hatte sich wieder rechtzeitig eingestellt.“ (Suttner Bd. 2, 146.) Die Schwerhörigkeit als Attribut des Alters begegnet auch bei Rainer Maria Rilke (1875–1926). In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von 1910 amalgamieren Schwerhörigkeit, konservatives Beharrungsvermögen und Militarismus in der Figur des gräflichen Großvaters Brahe:

> Am oberen Ende der Tafel stand der ungeheure Lehnsessel meines Großvaters, den ein Diener, der nichts anderes zu tun hatte, ihm unterschob und in dem der

27 „Der Chef des Pressedepartements blickte schwerhörig“ (Musil Bd. 1, 335). Vgl. auch Musils Vortrag *Über die Dummheit* (1937): „Sollen dabei die Umrisse des Begriffes der Dummheit richtig hervortreten, ist es vor allem anderen nötig, das Urteil zu lockern, daß die Dummheit bloß oder vornehmlich ein Mangel an Verstand sei; wie denn auch schon erwähnt worden ist, daß die allgemeinste Vorstellung, die wir von ihr haben, die des Versagens bei den verschiedensten Tätigkeiten, die des körperlichen und geistigen Mangels schlechthin zu sein scheint. Es gibt dafür in unseren heimischen Mundarten ein ausdrucksvolles Beispiel, die Bezeichnung der Schwerhörigkeit, also eines körperlichen Fehlers, mit dem Worte ‚derisch‘ oder ‚terisch‘, das wohl ‚törisch‘ heißt und damit der Dummheit nahe steht.“ (Musil Bd. 8, 565).

> Greis nur einen geringen Raum einnahm. Es gab Leute, die diesen schwerhörigen und herrischen alten Herrn Exzellenz und Hofmarschall nannten, andere gaben ihm den Titel General. Und er besaß gewiß auch alle diese Würden, aber es war so lange her, seit er Ämter bekleidet hatte, daß diese Benennungen kaum mehr verständlich waren. Mir schien es überhaupt, als ob an seiner in gewissen Momenten so scharfen und doch immer wieder aufgelösten Persönlichkeit kein bestimmter Name haften könne.
>
> (Rilke 732–733)

Die altersbedingte Schwerhörigkeit des Grafen Brahe verweist in der Erzählung zurück auf eine vormoderne Epoche, der sich der Schwerhörige eher zugehörig fühlt als der Moderne seiner erzählten Gegenwart. Besonders im komplexen Geflecht von Diktieren, Schreiben und Lesen, das Rilke in den *Aufzeichnungen* entfaltet, nimmt die Schwerhörigkeit und das Nicht-hörenwollen eine herausragende Funktion ein.

Ein letztes Beispiel beschließt meinen kursorischen Durchgang und kehrt zurück zur Literatur der Wiener Moderne: In Joseph Roths (1894–1939) Roman *Die Kapuzinergruft* (1938) zeichnet der etwa 50-jährige Protagonist Franz Ferdinand Trotta ein Bild vom Untergang seiner geliebten Donaumonarchie zwischen Kaiserzeit und dem sogenannte ‚Anschluss' Österreichs 1938. Trotta ist also nicht annähernd so alt wie die bisher angeführten hörunwilligen Schwerhörigen, und seine Kriegserfahrungen im Ersten Weltkrieg haben den Protagonisten eher ernüchtert als ausgezeichnet. Seine Hoffnungen konzentrieren sich daher auf eine Auferstehung der Habsburgermonarchie, die er als Garant sieht für ein friedliches Zusammenleben des österreichischen Vielvölkerstaats. „Ich bin nicht ein Kind dieser Zeit," bekennt der Erzähler Trotta daher:

> es fällt mir schwer, mich nicht geradezu ihren Feind zu nennen. Nicht, daß ich sie nicht verstünde, wie ich es so oft behaupte. Dies ist nur eine fromme Ausrede. Ich will einfach, aus Bequemlichkeit, nicht ausfällig oder gehässig werden, und also sage ich, daß ich das nicht verstehe, von dem ich sagen müßte, daß ich es hasse oder verachte. Ich bin feinhörig, aber ich spiele einen Schwerhörigen. Ich halte es für nobler, ein Gebrechen vorzutäuschen als zuzugeben, daß ich vulgäre Geräusche vernommen habe.
>
> (Roth 231)

Prägend für diese Wahrnehmung ist die Mutter des Protagonisten.[28] Am Tisch wird beim Essen mit der Mutter wenig gesprochen und Kommunikation durch

28 Auch der Besitzer der Grenzschenke im galizischen Dörfchen Zlotogrod, „[d]er alte Jadlowker, ein uralter, silberbärtiger Jude [. . .] hörte nichts, er verstand kein Wort, er war stocktaub" (Roth 261). Doch sieht er „all jenes [. . .], was die Jüngeren nur mit ihren Ohren vernehmen konnten, und [. . .] er [war] also sozusagen freiwillig und mit Wonne taub" (Roth 261). Die folgenden Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf *Die Kapuzinergruft*.

Blickregime minimiert (242). Wenn es zur Kommunikation kommt, antwortet der Sohn häufig mit knappen präzisen Ausrufen (278). Auch wenn der Sohn sich wundert, dass seine Mutter „offenbar nichts hören“ wollte (243), so enthüllt erst die Begegnung der Mutter mit dem lautsprecherischen Preußen Herrn von Stettenheim deren Schwerhörigkeit: ihre Hinwendung zu diesem ‚vulgären‘ Menschen findet ihre Erklärung durch die (akustische) Verständlichkeit von Stettenheims Ausführungen: „Jetzt versteh’ ich, jetzt versteh’ ich, jetzt versteh’ ich!“ bekennt die Mutter (323). Der Sohn, nun misstrauisch geworden, stellt die Mutter auf die Probe und muss nach einem aberwitzigen Dialog erkennen, „daß meine Mutter schwerhörig war“ (326). Das lässt ihn die „ungewöhnliche Disziplin“ erkennen, mit der er es der Mutter gelingt, „ihr Gebrechen während jener Stunden zu unterdrücken, in denen sie mich zu Hause erwartete [. . .]. In den langen Stunden, in denen sie wartete, bereitete sie sich auf das Hören vor.“ (326) Dass sich die Mutter, gerade als bildungsbürgerliche Musikliebhaberin und in Erwartung einer Ertaubung, in ihr Schicksal fügt, macht sie in den Augen des Sohnes „fast überirdisch groß“; „entrückt war sie in ein anderes Jahrhundert, in die Zeit einer längst versunkenen heroischen Noblesse. Denn es ist nobel und heroisch, Gebrechen zu verbergen und zu verleugnen.“ (326–327) Der Versuch, den mütterlichen Hörverlust durch lautes Sprechen zu kompensieren, entlarvt jedoch die Schwerhörigkeit und führt zur entgegengesetzten Reaktion: „Seit wann schreist du so?“, fragt die Mutter daher (327).

Die Schwerhörigkeit der Mutter und ihr Verzicht auf Hinzuziehung einer Hörhilfe begründet ihre Rückwärtsgewandtheit: „Sie vernahm nicht mehr die Geräusche der Gegenwart. Sie hörte jene der Vergangenheit [. . .].“ (329)[29] Der Erzähler diagnostiziert (aus medizinischer Sicht zutreffend), dass dieses Beharrungsvermögen der Schwerhörigen langfristig zum Gedächtnisverlust führen wird,[30] deutet diesen Verfall aber als ‚gnädigen Tod‘: „Die Schatten, die er [der Tod] vorausschickt, sind kühl und wohltätig.“ (329)

Trotz ihrer beginnenden Schwerhörigkeit ist die Mutter „eine kluge, klarsichtige Frau“ (279), die die Veränderungen ihrer Gegenwart zwar deutlich wahrnimmt, sie aber ablehnt. Der Sohn gleicht ihr hinsichtlich seiner weltanschaulichen Ansichten. So trauert er der alten Habsburgermonarchie nach,

29 Dass die Mutter die Saiten des Klaviers entfernen lässt oder den ungarischen Namen der Geliebten ihrer Schwiegertochter ständig verwechselt (Roth 301, 315 f.), passt ebenso zu dieser Verweigerung.

30 „Sie [die Mutter] wurde [. . .] immer schwerhöriger, und es schien, als vernichtete langsam das Gebrechen ihren Verstand, und zwar nicht etwa deshalb, weil das Gebrechen sie quälte, sondern deshalb, weil sie so tat, als störe es sie nicht, und weil sie es verleugnete.“ (Roth 336).

weil ihr Wesen „nicht Zentrum, sondern Peripherie“ (239) sei, also die unterschiedlichsten Völker und Nationen in ihrer Unterschiedlichkeit vereint – Nationalismus ist ihm ebenso fremd wie Vorurteile, die ihm „als ein Zeichen der Vulgarität“ gelten (309). Seine eigene „reaktionäre“ Weltanschauung („Ich gehöre heute noch [. . .] einer offenbar versunkenen Welt an“, 346) verdankt der Erzähler seinen „tauben Ohren“ (346),[31] die ihn jedoch angesichts des ‚Anschlusses‘ Österreichs ein letztes Mal in die Kapuzinergruft führen, wo er die Kaiserhymne anstimmt. Indem Roth die zeitgeschichtliche Diagnostik (den ‚Anschluss‘ Österreichs) mit einer (inszenierten) Behinderung verknüpft, ist die ‚bewusste Schwerhörigkeit‘ seines Protagonisten ein politisches Statement.

6. *Forschungsskizze*

Meine Beobachtung galt einem bestimmten Aspekt von Schwerhörigkeit und seiner literatur-kulturhistorischen Gestaltung, nämlich dem Nicht-Hören-Wollen der Schwerhörigen in der Literatur, was ich als ‚bewusste Schwerhörigkeit‘ aufgefasst habe. Perspektivisch eröffnet dieser schmale Ausschnitt eine Reihe von Anschlussmöglichkeiten und erlaubt die Situierung der Fragestellung in einem breiteren Kontext in den folgenden acht Punkten: (1) Anders als Gehörlose sind Schwerhörige (je nach Grad ihrer Schwerhörigkeit) nicht Teil einer Community und haben weder eine eigene Sprache noch eine eigene Kultur ausgebildet. Dafür ist diese Gruppe zu divers. Das Phänomen der Schwerhörigkeit begegnet dennoch in zahlreichen kulturellen Artefakten, etwa in Bildern, Romanen, Dramen, Gedichten und Autobiographischem. (2) Die Geschichte der Schwerhörigkeit ist – anders als die Geschichte der Taubheit – bislang ungeschrieben, und zwar sowohl in Bezug auf den deutschsprachigen Raum wie auch bezogen auf den englischsprachigen Raum (in dem die *Deaf Studies* auf eine jahrzehntelange Tradition zurückblicken können). (3) Das hat nur bedingt mit jener Scham zu tun, mit der Behinderung häufig verbunden ist, da die schriftliche Dokumentation (etwa in Egodokumenten) nicht unmittelbar auf Publikation berechnet ist. (4) Die Gründe dieser Negation müssen durch einen kulturgeschichtlichen Zugang aufgearbeitet werden, unter Konzentration auf schriftgebundene Artefakte, da (5) entgegen einer sozialwissenschaftlichen Studie, die einseitig zum Oralismus tendieren

31 Bereits zu Beginn des Romans berichtet der Erzähler: „Sie [meine Mutter] hatte eine tiefe und weiche Stimme. (Ich kann die hellen und hohen Frauenstimmen nicht leiden.)“ (Roth 241) Das lässt sich m. E. als Beginn einer (medizinischen) Schwerhörigkeit des Erzählers deuten.

könnte, eine literaturgeschichtliche Studie den Vorteil hat, dass sie die bevorzugte Kommunikationsform von Schwerhörigen – die Schrift – fokussiert. (6) Die diffamierende Wahrnehmung und entsprechende literarische Gestaltung von Schwerhörigkeit als Defizit, das zur Belustigung und Unterhaltung dient, kann kommunikationstheoretisch genauer untersucht werden – hier reichen die literarischen Wurzeln bis in das frühe 16. Jahrhundert zurück. (7) Mit der Entwicklung von Hörhilfen (in Anlehnung an antike Vorbilder) ab ca. 1800 schreibt sich zusätzlich ein Technikdiskurs in die Geschichte der Schwerhörigkeit ein, der eine kulturgeschichtliche Öffnung des Themas rechtfertigt. (8) In der Moderne, also mit Beginn der Industrialisierung ab etwa 1800, dürften die Zeugnisse, Reflektionen und Innovationen zur Schwerhörigkeit immens anwachsen. Diese Materialien aufzubereiten, macht eine bislang verborgene Kulturgeschichte der Schwerhörigkeit wieder sicht- und hörbar, die aktuell bereits einen von fünf Erwachsenen betrifft und den medizinischen Prognosen zufolge in Zukunft noch an Relevanz gewinnen wird.

Literaturverzeichnis

Albrecht, Harro (Hg.): *Kranke ohne Lobby. Schwerhörigkeit, Inkontinenz & Co. Die verdrängten Leiden*. Hamburg: Die Zeit, 2006.

Altenhöfer, Florian: „[Art.] Kupffer, Elisàr von.“ *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert*, hg. von Lutz Hagestedt, Bd. 34: Künzel-Landau. Berlin: de Gruyter, 2020, Sp. 276–277.

Amann, Klaus: „Nachwort.“ Christine Lavant: *Das Kind*, hg. von Klaus Amann, 2. Aufl. Göttingen: Wallstein, 2015, S. 51–86.

Anonym: „[Lemma] Taubheit.“ *Groses vollstandiges Universal- Lexikon aller Wissenschaften und Kunste* […], hg. von Johann Heinrich Zedler, Bd. 42. Halle: Zedler, 1744, Sp. 201–215.

Baumgartner, Walter: *Knut Hamsun*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997 (Rowohlts Monographien, Bd. 543).

Berke, Jamie: „Deaf Culture – Big D Small D“, *Verywell Health*, 9.2.2010, www.verywellhealth.com/deaf-culture-big-d-small-d-1046233.

Branson, Jan / Don Miller: *Damned for Their Difference. The Cultural Construction of Deaf People as Disabled*. Washington (DC): Gallaudet UP, 2002.

Broch, Hermann: „Die Schlafwandler.“ Ders.: *Das dichterische Werk. Kommentierte Werkausgabe*, Bd. 1, hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, 9–717.

Bücher, Wilhelm: *Grillparzers Verhältnis zur Politik seiner Zeit. Ein Beitrag zur Würdigung seines Schaffens und seiner Persönlichkeit*. Marburg: Koch, 1913.

Bulang, Rolf: „Albrecht Schaeffers Helianth. Zur Edition der Exilfassung.“ *Die Horen* 183 (1996), 165–172.

Campe, Joachim Heinrich: *Wörterbuch der deutschen Sprache*, 4. Theil: S–T. Braunschweig: Schulbuchhandlung, 1807.

Diersch, Manfred: *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten u. Loening, 1973 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 36).

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 451).

Eleweke, Chuks Jonah: „History of Deafness and Hearing Impairments.“ *History of Special Education*, hg. v. Anthony F. Rotatori, Festus E. Obiakor und Jeffrey P. Bakken. Bingley: Emerald, 2011 (Advances in Special Education, Vol. 21), 181–212.

Ficker, Ludwig von: „Adolf Loos zum 60. Geburtstag 1930.“ Ders.: *Denkzettel und Danksagungen. Aufsätze, Reden*, hg. von Franz Seyr. München: Kösel, 1967.

Fontane, Theodor: „Frau Jenny Treibel.“ Ders.: *Romane und Erzählungen in acht Bänden*, hg. von Gotthard Erler u.a., 2. Aufl., Bd. 6. Berlin: Aufbau, 1973, 1–265.

Gadebusch Bondio, Mariacarla: „Zwischen Tier und Mensch. ‚Taubstumme‘ im medizinischen und forensischen Diskurs des 16. und 17. Jahrhunderts.“ *Homo debilis. Behinderte – Kranke –Versehrte in der Gesellschaft des Mittelalters*, hg. von Cordula Nolte. Korb: Didymos, 2009 (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, Bd. 3), 129–147.

Garschin, Wsewolod Michailowitsch: „Die Künstler.“ Ders.: *Die Erzählungen*, aus d. Russischen von Valerian Tornius. Leipzig: Dieterich, 1956 (Sammlung Dieterich, Bd. 177), 169–192.

Goodyear, John: „Escaping the Urban Din. A Comparative Study of Theodor Lessing’s ‚Antilärmverein‘ (1908) and Maximilian Negwer’s ‚Ohropax‘ (1908).“ *Germany in the Loud Twentieth Century. An Introduction*, hg. von Florence Feiereisen und Alexandra Merley Hill. Oxford: OUP, 2011, 19–34.

Hentschel, Samuel: *Des Tauben Ohr, Das ist: Unterricht und Trost für die jenigen so an ihrem Gehör verletzet sind*. Breslau: Fellgiebel, 1685.

Hoff, Karin: „[Art.] Brun, Friederike.“ *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2. Aufl., hg. von Wilhelm Kühlmann u.a., Bd. 2: Boa–Den. Berlin: De Gruyter, 2008, 229–231.

Holzner, Johann: „‚Von Fontane kenne ich wenig.‘ Über Bruchstücke aus dem Nachlass Adolf Pichlers.“ *Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten*, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Christine Hehle. Berlin: de Gruyter, 2018 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 151), 161–169.

Hüls, Rainer: *Die Hand am Ohr. Eine kleine Geschichte der Hörhilfen*. Hamburg: Innocentia, 2009.

Jansen, Christian: „Gehören Herder, Arndt, Fichte, Fries und Hundt-Radowsky zur ‚völkischen Wissenschaft‘?“ *Völkische Wissenschaften. Ursprünge, Ideologien und Nachwirkungen,* hg. von Michael Fahlbusch u.a. Berlin: De Gruyter, 2020, S. 41–53.

Jean Paul [i. e. Richter, Johann Paul Friedrich]: „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im

Reichsmarktflecken Kuhschnappel.“ Ders.: *Werke*, hg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, 1. Abt., Bd. 2. München: Hanser, 1959, 7–565.

Kafka, Franz: „Die Verwandlung.“ Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod. [Bd. 5.] Erzählungen. Frankfurt a. M.: Fischer, [1952], 39–93.

Kooi, Jurjen van der: „[Art.] Schwerhörigkeit.“ *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hg. von Kurt Ranke u.a., Bd. 12: Schinden – Sublimierung. Berlin: de Gruyter, 2007, Sp. 411–418.

Ladd, Paddy: *Understanding Deaf Culture. In Search of Deafhood*. Clevedon: Multilingual Matters, 2003.

Lane, Harlan: *Mit der Seele hören. Die Geschichte der Taubheit*. München: Hanser, 1988.

Lentz, Matthias: „Eine Philosophie der Tat, eine Tat der Philosophie. Theodor Lessings Kampf gegen den Lärm.“ *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 50.3 (1998), 242–264.

Leonhardt, Annette: *Einführung in die Hörgeschädigtenpädagogik*, München: Reinhardt, 1999.

Leven, Regina: *Gehörlose und schwerhörige Menschen mit psychischen Störungen*, 3. Aufl., Karlsruhe: von Loeper, 2018.

Loos, Adolf: „Keramika.“ Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hg. von Heinrich Kulka und Franz Glück, Bd. 1. München: Herold, 1962, 253–260.

Löwe, Ewald / Werner Rosenberg: *Die Strafprozeßordnung und das Gerichtsverfassungsgesetz. Großkommentar*, hg. von Peter Rieß, Bd. 4: §§ 213–295, bearb. von Walter Gollwitzer, 25. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2001.

Musil, Robert: *Gesamtausgabe*, hg. von Walter Fanta. Salzburg: Jung und Jung, 2016ff.

Payer, Peter / Ralph Schock: „Antiphon und Ohropax.“ *Sound des Jahrhunderts*, 24.6.2021, www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209560/antiphon-und-ohropax.

Payer, Peter: *Der Klang der Großstadt: Eine Geschichte des Hörens. Wien 1850–1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

Raabe, Wilhelm: „Der Hungerpastor.“ Ders.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, hg. von Peter Goldammer und Helmut Richter, Bd. 3. Berlin: Aufbau, 1964, 7–453.

Reichsversicherungsamt (Hg.): *Die Rekursentscheidungen des Reichsversicherungsamtes als Spruchcollegium in Unfallversicherungs-Angelegenheiten*, Bd. 6. Berlin: Knappschafts-Berufsgenossenschaft, 1891.

Rilke, Rainer Maria: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.“ Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Zinn, Bd. 6. Wiesbaden: Insel, 1966, 709–946.

Roth, Joseph: „Die Kapuzinergruft.“ Ders.: *Romane*. Bd. 2. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1984, 229–348.

Sarkowicz, Hans: „[Art.] Griese, Friedrich.“ *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*, hg. von Rudolf Vierhaus, 2. Aufl., Band 4: Görres–Hittorp. München: Saur, 2006, 139.

Schmalz, Eduard: *Erfahrungen über die Krankheiten des Gehöres und ihre Heilung*. Leipzig: Teubner, 1846.

Schnitzler, Arthur: „Die Fremde“. Ders.: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer, 1961, 551–559.

Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Wien: Molden, 1968.

Schoockius, Martinus: *Encomium Surditatis – Lob der Schwerhörigkeit (1650)*, aus dem Lateinischen übertragen und hg. von Eckard Lefèvre. Berlin: de Gruyter, 2021 (Frühe Neuzeit, Bd. 241).

Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung, erster Band.“ Ders.: *Werke in zehn Bänden*. [Bd. 1,1]. Zürcher Ausgabe, hg. von Angelika Hübscher, Claudia Schmölders, Fritz Senn und Gerd Haffmanns, Bd. 1. Zürich: Diogenes, 1977 (Diogenes-Taschenbuch, Bd. 20421), 7–335.

Seidlin, Oskar: „Urmythos ‚Irgendwo um Berlin‘. Zu Gerhart Hauptmanns Doppeldrama der ‚Mutter Wolffen.‘ “ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43 (1969), 126–146.

Sprengel, Peter: „‚Sie mißdeuten alles, auch das Schweigen‘. Zur Hermeneutik des Schweigens bei Kafka.“ *„. . .wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*, hg. von Hartmut Eggert und Janusz Golec. Stuttgart: Metzler, 1999, 59–82.

Suttner, Bertha von: *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte*, 4. Aufl., Bd. 1–2. Dresden: Pierson, 1892.

Teuchert, Hans-Joachim: *August Graf von Platen in Deutschland. Zur Rezeption eines umstrittenen Autors*. Bonn: Bouvier, 1980 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 284).

Van Cleve, John V. (Hg.): *Deaf History Unveiled. Interpretations from the New Scholarship*. Washington (DC): Gallaudet UP, 1993.

Verwaal, Ruben E.: „Een nieuwe blik op doofheid: Het project Deafness in Transition“. *VHZ-online*, 24.6.2021, https://vhz-online.nl/een-nieuwe-blik-op-doofheid.

Vollhaber, Tomas: „Hörende schreiben über Gehörlose. Ein Traum von ewiger Stille.“ *‚Die Taubstumme‘ und andere Erzählungen über Gehörlose*, hg. von Tomas Vollhaber. Hamburg: Signum, 1998, 347–372.

Überlegungen zur Behinderung in Stifters „Turmalin“

Misa Fujiwara (Kyoto)

1. Einleitung

Adalbert Stifter (1805–1868) zählt zu den bedeutendsten österreichischen Schriftstellern in der Biedermeierzeit. Seine 1853 erschienene Sammlung *Bunte Steine* besteht aus sechs Geschichten; „Granit“, „Kalkstein“, „Turmalin“, „Bergkristall“, „Katzensilber“ und „Bergmilch“, welche schon vorher unter anderen Titeln veröffentlicht worden waren. In diesem Beitrag beschäftige ich mich mit dem Thema Behinderung in „Turmalin“, bei dem es um verschiedene Aspekte von Behinderung geht, welche ich beleuchten möchte.

In der Aufklärung wuchs das wissenschaftliche Interesse an Wahnsinn, Blindheit, Taubheit u.s.w. in ganz Europa. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts erziehen Pädagog:innen und Ärztinnen und Ärzte in schulähnlichen Anstalten für schwachsinnig gehaltene Kinder mit hygienischen und pädagogischen Methoden. Jean M. G. Itards und Edouard Séguin in Frankreich gehören zu denjenigen, die sich intensiv um die Erziehung behinderter Kinder bemüht haben. Vom Ende des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts war die vorherrschende Ansicht, dass sogenannte ‚Idioten‘ unheilbar oder unerziehbar seien. Aber Séguin entwickelte ein pädagogisches Konzept auf der Grundlage physiologischer und empirischer Methoden, um Kinder mit geringen kognitiven Fähigkeiten auszubilden. Séguin war der Ansicht, dass die gehemmte psychische Entwicklung mit angemessener Behandlung überwunden und ein intellektueller Stand erreicht werden würde, mit dem ein soziales tägliches Leben möglich würde. Natürlich gab es vereinzelte Versuche, ‚Idioten‘ zu erziehen, aber es führte zu keinen bemerkenswerten Ergebnissen. In Frankreich und Italien verlor die Heilpädagogik im 19. Jahrhundert allmählich ihre Glaubwürdigkeit, aber in den deutschsprachigen Ländern wurden Ende des 19. Jahrhunderts viele Sonderschulen für geistig behinderte Kinder gegründet, wie z. B. die Heilpflege- und Erziehungsanstalt Levana in Wien (Hartwig 152).

In diesem Zusammenhang hat der soziale und technologische Fortschritt dazu geführt, dass der Aufschwung des Bürgertums den die Normalität bestimmenden Durchschnitt bestimmte. Die Darstellung von Behinderung in der Literatur dient als Spiegelbild dessen, was als Normalität gilt. Erst im 20. Jahrhundert wurde Behinderung jedoch in *Disability Studies* kategorisiert.

Normal zu sein bedeutet auch die Fähigkeit, ein unabhängiges Leben in der bürgerlichen Gesellschaft zu führen.

Diesbezüglich möchte ich die Geschichte „Turmalin“ analysieren und zunächst einmal einen Überblick geben. Die Geschichte besteht aus zwei Teilen, von denen der erste in der Wohnung im fünften Stock eines Hauses auf dem Sankt Petersplatz in Wien spielt. Ein als „Rentherr“ bezeichneter Mann lebt hier mit seiner schönen Frau und ihrem weiblichen Säugling. Diese kleinbürgerliche Familie bricht jedoch zusammen, als Dall, ein attraktiver Schauspieler und guter Freund des Rentherrn, mit dessen Frau eine Liebschaft beginnt. Die Frau verlässt daraufhin ihre Familie, der Rentherr verschwindet mit der Tochter, der Wohnsitz wird versteigert.

Der zweite Teil der Geschichte spielt ein paar Jahre später. Eine Freundin des Erzählers des ersten Teils übernimmt die Rolle der Narration. Sie kennt Dall gut und weiß über die Beziehung zwischen ihm und der Familie des Rentherrn Bescheid.

Sie ist eine ‚gute‘ Mutter in einer bürgerlichen Familie, die sich um ihre Kinder kümmert. Eines Tages wird sie zufällig von einem Mann und einem Mädchen mit einem großen Kopf angezogen. Getrieben von dem Interesse an diesem Paar folgt sie ihnen, verliert sie jedoch aus den Augen. Allerdings klingt der ungewöhnliche Klang einer Flöte aus dem Perronschen Haus, das sich in der Nähe vom Haus der Erzählerin befindet. Als sie ein Buch an einen Professor zurückgeben geht, der dort wohnt, ist dieser abwesend, und so übergibt sie es dem Pförtner. Er ist höflich und drückt sich gewählt aus, in einer Sprache, die man in der besseren Gesellschaft hören würde. Nur seine Augen bewegen sich nervös.

Später, als der Sohn der Erzählerin ihr mitteilt, dass er ein Mädchen mit einem großen Kopf im Perronschen Haus gesehen habe, verbindet die Erzählerin das seltsame Paar, das sie vor ein paar Jahren sah, mit dem Pförtner und dem Mädchen des Perronschen Hauses. Inzwischen erfährt die Erzählerin, dass der Pförtner im Keller Selbstmord begangen habe. Als sie das Perronsche Haus erreicht, liegt der Pförtner tot auf dem Boden, und das Mädchen mit dem großen Kopf, das die gesprochene Sprache wenig zu verstehen scheint, ist bei ihm. Die Erzählerin, die sich von da an um das Mädchen kümmerte, versuchte mit dem Mädchen zu kommunizieren und erfuhr nach und nach, dass der Pförtner das Mädchen, seine Tochter, selbst erzog und beispielsweise als Teil dieser Erziehung eine Szene, einen Text schreiben ließ, wie die Mutter bereuend in der Welt umherirrt und sich tötet oder wie er, der Vater, nach dem Tod in der Erde begraben wird. Somit ist zwar die Schriftsprache des Mädchens perfekt, aber es versteht die Bedeutung der Wörter nicht.

Die Erzählerin bietet seine Betreuung an und wird sein Vormund. Sie versorgt das Mädchen mit einer guten Lebensumgebung. Den großen Kopf lässt sie von einem Arzt untersuchen und behandeln. Die Erzählerin lehrt ihm

auch Lesen und allerlei Arbeiten im Haushalt, damit es zukünftig allein leben könne. Schließlich mietet sie für das Mädchen ein Zimmer in der Nachbarschaft und lässt es dort leben, wo es Teppiche, Tischtücher und weitere Handarbeiten fertigt und sich damit seinen Lebensunterhalt selbst verdienen kann.

Stifters Interesse an Krankheit und Behinderung zeigt sich auch in seinen früheren Werken, z. B. in der blinden Ditha in „Abdias" und der Darstellung einer Pestepidemie in „Granit". Seine Vorstellung der Selbstheilungskräfte des Organismus, der Harmonie zwischen Mensch und Natur und der Balance von Körper und Seele — beeinflusst teilweise von seiner freundschaftlichen Interaktion mit Ernst von Feuchtersleben, einem zeitgenössischen Psychiatrieprofessor an der Universität Wien — ist analog zu dem ‚sanften Gesetz' in der Vorrede der Erzählsammlung *Bunte Steine*.

Daraus geht seine Poetologie deutlich hervor:

> So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes. Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit Einfachheit Bezwingung seiner selbst Verstandesgemäßheit Wirksamkeit in seinem Kreise Bewunderung des Schönen verbunden mit einem heiteren gelassenen Sterben halte ich für groß: mächtige Bewegungen des Gemüthes furchtbar einherrollenden Zorn die Begier nach Rache den entzündeten Geist, der nach Thätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind, wie Stürme feuerspeiende Berge Erdbeben. Wir wollen das sanfte Gesez zu erbliken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird. [. . .] Wenn aber Jemand jedes Ding unbedingt an sich reißt, was sein Wesen braucht, wenn er die Bedingungen des Daseins eines Anderen zerstört, so ergrimmt etwas Höheres in uns, wir helfen dem Schwachen und Unterdrükten, wir stellen den Stand wieder her, daß er ein Mensch neben dem Andern bestehe, und seine menschliche Bahn gehen könne, und wenn wir das gethan haben, so fühlen wir uns befriediget, wir fühlen uns noch viel höher und inniger als wir uns als Einzelne fühlen, wir fühlen uns als ganze Menschheit. (*HkG* 2.2 12)

Hier werden die Ästhetik des Kleinen und des Großen und „das sanfte Gesetz" klar kundgegeben. Im Zusammenhang mit dieser Vorrede hatte die bisherige Stifter-Forschung die Tendenz, jede Geschichte immer mit den übrigen in den *Bunten Steinen* zusammenhängend und vergleichend zu interpretieren. Unter anderem zeichnet sich „Turmalin" durch einige Eigentümlichkeiten aus: z. B. stehe die Geschichte „mehr am Rande von Stifters dichterischer Weltanschauung" (Martini 513) oder sei eine „dunkle Folie für die übrigen naturbezogenen Geschichten seiner Sammlung" (Requadt 157). „Turmalin" ist eine merkwürdige und dunkle Geschichte. Diesbezüglich macht z. B. Hans Esselborn auf die Vater-Tochter Beziehung aufmerksam und betrachtet die Tochter als Opfer ihres wahnsinnigen Vaters (Esselborn 3).

Darüber hinaus hat meine Arbeit folgende Ansatzpunkte, sich mit „Turmalin“ auseinanderzusetzen. Zunächst stehen in der Geschichte die Leute in den Vordergrund, welche von dem ‚sanften Gesetz‘ abweichen. Obwohl diese Personen dem Leser stets fremd und abgewandt verbleiben, stellt der Autor deren Sozialisierungsversuch dar. Das Mädchen in „Turmalin“ deutet weder ideales Kinderbild noch Erziehungskonzept von Stifter an. Wir sehen, dass diese Geschichte keineswegs als eine Mitleid erweckende geschrieben ist. Die Hauptpersonen –– Vater und Tochter –– sind als absonderliche Figuren dargestellt bis zum Ende der Geschichte, sowohl körperlich als auch geistig, um die Trennung von der Realität hervortreten zu lassen und dazu die sozialen Probleme bei der Kindererziehung in der realen Welt als auch die Unverständlichkeit der imaginären, wahnsinnigen Welt aufzuzeigen. Um alle diese Punkte in einem Werk koexistieren zu lassen, ist dann das Mädchen mit dem großen Kopf dargestellt. Krankheiten beschreibt zwar Stifter in seinen Werken, aber sein Vertrauen auf die Selbstheilungskräfte des Organismus ist stark beeinflusst durch die Naturphilosophie und Heilpädagogik, die in der Zeit der Entwicklung der Gehirnpsychiatrie unbestreitbar veraltet war (Begemann/Giuriato 263). Das Mädchen in „Turmalin“ ist nicht nur als Patientin mit einem Auswuchs, sondern auch als ein erziehungsbedürftiges Wesen dargestellt. Daneben spielt es die Rolle eines Mediums, das den Wahnsinn seines Vaters impliziert und sein Leben als Geheimnis aufbewahrt. Dies ist ein guter Ansatz zu Stifters Betrachtung über Behinderung. Anschließend möchte ich darauf hinweisen, dass Behinderung in „Turmalin“ eine literarische Bedeutung impliziert: Wer glaubt, zur Normalität zu gehören, wird daran gehindert, die Wahrheit zu wissen.

2. Die Entstellung des Romantischen

Nachfolgend möchte ich einen Überblick über die Veröffentlichung von „Turmalin“ geben. Die Geschichte erschien ursprünglich 1852 im Jahrbuch *Libussa* und hieß da „Der Pförtner im Herrenhause“. Die Wiener Schauspielerin Antonie von Arneth soll Stifter einige „Skizzen“ gegeben haben, die ihn zur Geschichte anregten (*HkG* 2.3 413), aber die weitere Entstehungsgeschichte ist unbekannt. Wie oben schon erwähnt, besteht die Geschichte aus zwei Teilen. Im ersten Teil spielt die Geschichte in einer verschlossenen Wohnung des „Rentherrn“. Dort leben dieser, ein etwa vierzigjähriger Mann, der vermutlich von einer bescheidenen Rente lebt, seine schöne Frau und ihr gemeinsames „Kindlein, ein Mädchen“ (*HkG* 2.2 139). Bei der Überarbeitung zu „Turmalin“ hat Stifter eine bestimmte Szene bei der Beschreibung ihrer Wohnung betont. Er hat sie um die folgende beschreibende Szene erweitert:

> In der Nähe dieses Bettes stand auf einem Gestelle ein vergoldeter Engel, welcher die Flügel um die Schultern zusammengefaltet hielt, mit der einen Hand sich stüzte, die andere aber sanft ausstrekte, und mit den Fingern die Spize eines weißen Vorhanges hielt, der in reichen Falten in der Gestalt eines Zeltes auseinander und nieder ging. Unter diesem Zelte stand auf einem Tische ein feiner Korb, in dem Korbe war ein weißes Bettchen, und in dem Bettchen war das Kind der beiden Eheleute, das Mädchen, bei dem sie öfter standen, und die winzigen rothen Lippen und die rosigen Wangen und die geschlossenen Auglein betrachteten. Zum Schlusse war noch ein sehr schön gemaltes großes Bild in dem Zimmer, die heilige Mutter mit dem Kinde vorstellend. Es war mit einer Faltung von dunkelm Samet umgeben. (*HkG* 2.2 138f.)

Diese Beschreibung kommt gleich nach der Schilderung eines Zimmers des Rentherrn, dessen Wände völlig mit den Porträts von berühmten Männern bedeckt sind. Nach Eve Mason bedeutet das Bild der heiligen Mutter mit dem Kinde in der oben zitierten Stelle ein dekoratives Zubehör („decorative accessory“) und das unter diesem Bild schlafende Kind ein Kunstobjekt („objet d’art“) (Mason 350), als ob die beiden in einem Museum ausgestellt wären. In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass sich neben dieser sachlichen Beschreibung hier ein symbolischer Hinweis auf die romantische Kunstanschauung ablesen lässt. Allegorien des Göttlichen und ein Kind in einem Bild zusammen darzustellen, das machte beispielsweise der romantische Maler Philipp Otto Runge mit seinem berühmten Bild *Der Morgen* (1808). Wie der romantische Schriftsteller Ludwig Tieck sich außerdem in seinem Essay „Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern“ geäußert hat, sahen die Romantiker Kinder als in der Nähe des Göttlichen stehende Wesen (Wackenroder 43 f.).

Zu beachten ist, dass gleich nach der Szene, die sich mit der göttlichen Familie assoziieren lässt, eine weitere Bemerkung folgt über das Madonnenbild mit dem Kinde, nämlich dass es von „ein[er] Faltung von dunklem Samet“ umgeben ist. Das Adjektiv „dunkel“ erinnert an den ersten Satz dieser Geschichte: „Der Turmalin ist dunkel und was da erzählt wird, ist sehr dunkel“ (*HkG* 2.2 135). Wenn das Wort „dunkel“ diese Geschichte symbolisiert, dürfte sich das von dunklem Samt umgebene Bild von Maria mit dem Kind als eine verkleinerte Darstellung dieser Geschichte an sich zeigen. Wie bereits zitiert, ist die Beschreibung dieses Raumes, in dem ein Säugling schläft, mit symbolischen Farben ausgestattet: Nach dem Literaturhistoriker August Wilhelm Schlegel bedeutet die Farbe Weiß Unschuld und Reinheit, Rosenrot blühende Jugend. In der Romantik deutet ein Madonnenbild immer auch reine Weiblichkeit, Einheit in Geist und Moral, Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit an (Apel 566). Im Biedermeier wird Maria jedoch mit dem Bild eines Engels verwechselt und säkularisiert, sodass der Engel auch die Rolle eines Schutzgeistes für die bürgerliche Familie übernimmt (Sengle 362). Ferner ist

impliziert, dass in „Turmalin" Madonnenbild oder Engel diese Rolle nicht erfüllen.

In welchem Zustand sich aber dieses Bild später befindet, wird nach dem Zusammenbruch der Familie gezeigt: Dall zerstörte durch die Affäre mit der Frau des Rentherrn dessen Familie. Wahrscheinlich aus Schuldbewusstsein verschwindet die Frau des Rentherrn, worauf der in Verzweiflung geratene Rentherr ebenfalls mit seiner Tochter weggeht. So endet der erste Teil der Geschichte mit der Beschreibung eines verlassenen und verstaubten Raums ohne ein lebendes Wesen. Dies stellt die bürgerliche Familie als ideale Verbindung und den Schutz Gottes infrage und gleichzeitig deutet es eine Abweichung dieser Familie von der Normalität an.

3. Erziehung und Sozialisierung des Mädchens

Wie bereits zuvor erwähnt, wechselt im zweiten Teil der Geschichte die Erzählinstanz. Die neue Erzählerin, eine Freundin des ersten Erzählers, erinnert sich an eigene Erlebnisse in Zusammenhang mit der Familie des Rentherrn. Aus der Perspektive der Familie des 19. Jahrhundert kann man sie als ideale Mutter betrachten, die in „eine[r] angenehme[n], freundliche[n] Vorstadtwohnung" lebt, sich gut mit der Gesundheit von Kindern auskennt und davon überzeugt ist, dass für Kinder eine „luftige und freie Wohnung" nötig ist (*HkG* 2.2 149). Der guten und gesunden Beziehung zwischen dieser Erzählerin und ihren Kindern steht die des seltsamen Paares gegenüber, welches beim ersten Anblick ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht.

> Da ich nehmlich hinunter sah, was denn für Leute gingen, erblikte ich ein seltsames Paar. Ein Mann, nach dem Rüken zu schließen, den er mir zukehrte, schon ziemlich bejahrt, mit einem dünnen gelben Molldonröckchen blaßblauen Beinkleidern großen Schuhen und einem kleinen runden Hütchen angethan, ging auf der Straße dahin; er führte ein Mädchen, das eben so seltsam gekleidet war, in einen braunen Überwurf, der ihr fast wie eine Toga um die Schultern lag. Das Mädchen hatte aber einen so großen Kopf, daß es zum Erschreken gereichte, und daß man immer nach demselben hin sah. (*HkG* 2.2 150)

Besonders auffällig ist hier außer der seltsamen Kleidung des Mannes der erschreckend „große[] Kopf" des Mädchens. Nach Helmut Bachmaier leidet das Mädchen zwar an einem „Wasserkopf" (Hydrocephalus, Hirnwasserabflussstörung), der aus heutiger medizinischer Sicht behandelbar ist, aber sein Umfang reflektiert auch die psychischen Probleme ihres Vaters, d. h. die Flucht aus der realen Welt (Bachmaier 376). Auch Hans Esselborn betrachtet den Kopf als die vom Vater geerbte „Kopflastigkeit" und „Übertönung der

Phantasie“ (Esselborn 14). Diese Analysen zeigen, dass der Kopf des Mädchens als ein Gefäß fungiert, das den Geist seines Vaters aufgenommen hat. Unübersehbar ist hier, dass das erste Erblicken des Kopfs ein Wendepunkt ist, um das Mitleid der netten Erzählerin so ganz nebenbei auf sich zu ziehen. Als ihrem Sohn Alfred auf dem Weg nach Hause „ein fürchterlich großes Angesicht“ (*HkG* 2.2 159) begegnet und er ihr das mitteilt, erinnert sie sich an das Mädchen mit dem großen Kopf, und ihr ist sofort klar, dass beide Personen identisch sind. Zwei Jahreszeiten gehen vorüber, aber sobald die Nachricht von dem Tod des Pförtners im Perronschen Hause die Erzählerin erreicht, läuft sie dorthin, nimmt das allein zurückgelassene Mädchen in ihre Obhut und versucht, mit ihm zu kommunizieren.

An diesem Punkt ändert sich die Umwelt des Mädchens und ans Licht kommen sein bisheriges Leben in einem unterirdischen Zimmer und die sonderbare Aufgabe, die ihm sein Vater gegeben hat. Auf deren Inhalt gehen wir in dem dritten Abschnitt genauer ein.

Vor allem zeigt sich die Sonderbarkeit des Mädchens stark in ihren sprachlichen Fähigkeiten, die sich von denen anderer Kinder unterscheiden. Sowohl seine gesprochene als auch seine Schriftsprache hält die Erzählerin für merkwürdig. Sie beschreibt die Reaktion folgenderweise, als sie höflich und mit einfachen Worten das Mädchen ansprach: „Das Mädchen antwortete mir zu meinem Erstaunen in der reinsten Schriftsprache, aber was es sagte, war kaum zu verstehen. Die Gedanken waren so seltsam, so von Allem, was sich immer und täglich in unserem Umgange ausspricht, verschieden, daß man das Ganze für blödsinnig hätte halten können, wenn es nicht zum Theile wieder sehr verständig gewesen wäre.“ (*HkG* 2.2 164)

Seine Sprache ist fast unverständlich und entfernt sich weit vom täglichen Leben. Zudem noch lässt sich eine Menge der Aufsätze, die sein Vater ihm gegeben hat, um den Tod seiner Eltern zu schreiben, für „sinnlos“ (*HkG* 2.2 174) halten. Dieses Mädchen versteht am Anfang selbst den Tod des Vaters nicht (*HkG* 2.2 165). Es fühlt sich nur von einem Vogel verstanden, einer Dohle, mit dem sie in einer für die Erzählerin unverständlichen geflüsterten Sprache redet (*HkG* 2.2 163 ff., 171). Hervorgehoben ist hier, wie abgehoben das Mädchen von der Welt ist. Selbst wenn es von dem Tod seines Vaters spricht, beschreibt seine Sprache ganz neutral und völlig gefühllos nur die einfache Tatsache: „ ‚Er ist auf die Leiter gestiegen‘, antwortete es, ‚die zu unserem Fenster hinauf führt. Ich weiß nicht, was er thun wollte, und da ist er herab gefallen, und ist liegen geblieben. Ich wartete, bis er wieder gesund werden würde; aber er ist nicht mehr gesund geworden. Er war todt.‘ “ (*HkG* 2.2 165)

Die Sprache des Mädchens wird jedoch für die Erzählerin zum Gegenstand der Erziehung. Obwohl sie ihre Sprache einerseits für emotionslos hält, schätzt sie andererseits dessen Ausdruck und Satzbau sehr hoch ein. Die

Diskrepanz zwischen dem Signifikant der Sprache des Mädchens und dem Signifikat in der Gesellschaft liegt klar an „d[er] geistige[n] Abgeschlossenheit“ (Esselborn 13) des Mädchens, deren Ursache in dem Leben im von der Welt isolierten unterirdischen Zimmer liegt. Die Erzählerin liest ihm Sätze von berühmten Dichtern und Schriftstellern vor, bringt ihm bei, ein einfaches Buch zu lesen, und zeigt ihm „ein Verstehen der Dinge der Welt“ (*HkG* 2.2 179). Darüber hinaus probiert die Erzählerin aus, den Auswuchs des Mädchens nach der Diagnose des Arztes und entsprechend seinem Rat wirksam zu behandeln. Dank ihrer Bemühungen wird das Mädchen „milder, seine körperliche Beschaffenheit wurde nachträglich auch besser, so dass es sich in den Lauf der Dinge schiken konnte“ (ebd.). Ein Beispiel dafür ist, dass es nun ertragen kann, wenn Alfred, der Sohn der Erzählerin, mit der Dohle spielt und die Flöte des Vaters berührt, denn vorher hatte es sich darüber geärgert (ebd.). Es ist klar, dass das Mädchen unter der Obhut ihres Vaters auf ungewöhnliche Weise gebildet wurde und die Erzählerin sie als misshandeltes Wesen ansieht.

Ohne Zweifel trägt die Erzählerin zur Sozialisierung des Mädchens bei. Das ideale Erzieherbild Stifters, der selbst Schulrat war, lässt sich auf sie projizieren. Wie er das Kind als „das lernende Wesen“ (Schacherreiter 11) betrachtet, so leitet die Erzählerin das Mädchen zum selbständigen Lernen und Leben an. Diese Haltung scheint auch mit dem Konzept der Vorrede übereinzustimmen, wo Stifter erklärt: „wir helfen dem Schwachen und Unterdrückten, wir stellen den Stand wieder her, daß er ein Mensch neben dem Andern bestehe, und seine menschliche Bahn gehen könne“ (*HkG* 2.2 12).

Festzuhalten ist aber auch, dass in dieser Geschichte keineswegs erwähnt wird, inwieweit das Mädchen letztendlich am gesellschaftlichen Leben teilnehmen lernte und ob sie das überhaupt wollte. Es ist nicht zu vergessen, dass sie nie mit Namen genannt wird, die Erzählerin ihr damit Individualität verweigert. Selbst an der Stelle, wo sich die neue Geduld des Mädchens zu Alfred zeigt, scheint kein gegenseitiges Verständnis vorhanden zu sein, weil das Mädchen erträgt, sein Gefühl zu zeigen. Seine Veränderungen werden immer einseitig von außen erwähnt. An keiner Stelle ist abzulesen, wie das Mädchen wirklich denkt. Es heißt, das Mädchen kann nicht logisch denken und bleibt immer wie ein Gefäß, das das Vorgesagte lediglich aufnimmt.

4. Der Wahnsinn des Vaters

Ist „Turmalin“ dann also eine moralische Geschichte, die gegen die schlechte Lebensumgebung von Kindern, die keine Möglichkeit für ihre Entwicklung und Sozialisierung haben, Einwände erhebt? Meines Erachtens verfolgt diese Geschichte zwar diese Absicht, aber gleichzeitig sollten wir noch einmal

einen Blick auf die Beziehung zwischen Vater und Tochter werfen unter dem Aspekt der Behinderung.

Dass der Vater seine Tochter in einem unterirdischen Zimmer eingesperrt hält, sie nicht genug verpflegt, ihre Verwahrlosung zulässt und ihr zudem die Aufgabe gibt, eine Szene vom Tod der Eltern zu beschreiben, ist aus heutiger Sicht, nach der Konvention über die Rechte des Kindes, als Misshandlung zu betrachten. Ob er sich nie um seine Tochter kümmert?

Selbst in der Beschreibung der bürgerlichen Familie im ersten Teil lassen sich keine Gefühle des Vaters zur Tochter wahrnehmen. Jedoch genau wie er an seiner Frau gehangen hat, zeigt er eine sonderbare Abhängigkeit von der Tochter. Die Beziehung des Vaters zur Tochter als verzerrte und schlechte zu verurteilen, verkennt sie trotzdem. Die Szene, wo die Erzählerin das seltsame Paar zum ersten Mal sieht, gilt meines Erachtens als Beweis dafür: „Aber bei aller Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit war der Mann doch noch beflissen, das Mädchen zu leiten, mit ihm den fahrenden Wägen auszuweichen, und es vor dem Zusammenstoße mit Personen zu hüthen." (*HkG* 2.2 150)

Dass er seine Tochter zu „hüthen", zu schützen versuchte, weist darauf hin, dass er sie nicht mit böser Absicht in einer schlechten Umwelt erzogen hat, sondern dass er lediglich keine Kenntnis von Kindererziehung hat und schon von Anfang an von der Bahn der realen Welt abgewichen ist. Die Porträts der berühmten Männer im ersten Teil, die an der Wand des Zimmers hingen, sind ein Beweis dafür, dass auch er „keinen Freiraum" im Leben hat (Honhon, 123). Im ersten Teil der Geschichte wird der Rentherr als Sonderling dargestellt, aber im zweiten Teil tritt dieser Sachverhalt als Wahnsinn hervor. Das Mädchen meint allerdings, dass dieser wahnsinnige Vater das Mädchen mancherlei Dinge „lehrte" und viel „erzählte" (*HkG* 2.2 173). Wegen der geistigen Behinderung des Mädchens bleiben jedoch inhaltliche Details unklar. Aber genau infolgedessen kann der Wahnsinn des Vaters eine andere Bedeutung haben, d. h. seine Sonderbarkeit erweckt eine literarische Einbildungskraft. Er gab dem Mädchen die Aufgabe, eine Szene zu schreiben, „wie der Vater todt auf der Bahre liegt, und wie die Mutter in der Welt umher irrt, und in der Verzweiflung ihrem Leben ein Ende macht", aber als die Erzählerin den Aufsatz liest, findet sie ihn schwer zu verstehen, weil das Geschriebene „häufig durch Kreuze und andere Zeichen ausgestrichen" ist (*HkG* 2.2 174). Obwohl nicht explizit angegeben, sind dies wahrscheinlich die Zeichen, mit denen der Vater den Text seiner Tochter korrigierte. Unter christlichem Aspekt erhalten die „Kreuze" etwas Geheimnisvolles, und sie machen die Distanz zur alltäglichen, beschreibbaren Welt bewusst.

So gewinnt die Beschreibung des Falles von der Leiter durch die einfachen und „sinnlos[en]" aber gleichzeitig „erhaben[en]" Wörter des Mädchens einen Freiraum, sich diese Szene anders vorzustelle. Wenn z. B. die Leiter im unterirdischen Zimmer auf Jakobs Leiter in der Bibel (Genesis 28,

12) verweisen könnte, könnte der Vater darauf steigen, um den Himmel zu erreichen. Was er oben gesehen hat, wissen wir aber nur aus dem Bericht des Mädchens: „Wenn ich dann mit der Aufgabe, wie der Vater todt auf der Bahre liegt, und wie die Mutter in der Welt umher irrt, und in der Verzweiflung ihrem Leben ein Ende macht, fertig war, stieg ich auf die Leiter, und schaute durch die Drahtlöcher des Fensters hinaus. Da sah ich die Säume von Frauenkleidern vorbei gehen, sah die Stiefel von Männern, sah schöne Spizen von Röken oder die vier Füsse eines Hundes. Was an den jenseitigen Häusern vorging, war nicht deutlich." (*HkG* 2.2 173 f.)

Diese detaillierte Beschreibung der bewegten Außenwelt zeigt nicht nur, dass das Mädchen Dinge erkennen und benennen kann, sondern auch dass sie von Teilen auf ein Größeres schließen kann, etwa von Kleidungsstücken auf Frauen und Männer. Sie stellt auch einen Kontrast zur Beschreibung des Zimmers von dem Rentherrn dar, wo alles zwar ausführlich geschildert wurde, aber alles still und menschenleer war und sich in einer Art Archiv befand. Der Sturz des Vaters von der Leiter weist drauf hin, dass er bis zum Ende die reale Außenwelt nicht wirklich akzeptieren konnte. Auch in seiner Arbeit als Pförtner war er davon abgeschlossen bzw. in einem Übergangsraum. Er ist in den Keller geflohen, damit er die Außenwelt nicht zu sehen braucht. Mit seinem Tod bleiben aber die Wahrheit im unterirdischen Zimmer und auch der Grund dafür verborgen, rätselhaft, unverständlich, fremd. Wir wissen nicht, ob er sich zurückgezogen hat, weil er die Außenwelt für seine Tochter gefährlich fand oder warum sonst. Bemerkenswert hier ist auch, dass diese Beschreibung der fremden Welt ermöglicht wird, nur wenn das Mädchen mit großem Kopf den Sinn des Wortes nicht versteht und die Verzerrung oder Wahnsinn des Vaters akzeptiert und sein Ende ins Unverständliche verändert. Das Mädchen nimmt das Wesen des Vaters an und erzeugt mit seiner unverständlichen Sprache eine andere Welt.

5. Schluss

Wie wir schon im ersten Kapitel dieses Beitrages gesehen haben, widmet sich „Turmalin" Menschen, die von der Normalität in der Gesellschaft abweichen. Die Familie des Rentherrn bzw. Pförtners ist verschollen und verschwindet aus den Erinnerungen der Menschen. Der große Kopf der Tochter erweckt dennoch das Interesse der Erzählerin und verknüpft sie wieder mit der Gesellschaft. Erst spät diagnostiziert ein Arzt den sichtbar großen Kopf als Krankheit, die durch die schlechte Lebensumgebung und den Wahnsinn des Vaters verursacht wurde und behandelt werden soll. Behinderung in dieser Geschichte ist nicht verursacht durch Kopftumor als potenziell heilbarer

Krankheit, sondern durch den Wahnsinn eines Vaters, der die Sprachfähigkeit seiner Tochter einschränkt. Dies erschwert ihr, in der normalen bürgerlichen Welt zu leben. Aber das Bemerkenswerte ist, dass selbst die gebildeten Menschen, die Mitglieder der Normalität wie z. B. die Erzählerin des zweiten Teils, durch die geheimnisvolle Sprache des Mädchens daran gehindert werden, die Wahrheit über den Wahnsinn des Vaters, ihr früheres Leben und ihre inneren Gefühle zu enthüllen. Behinderung in „Turmalin“ impliziert daher nicht nur den Ausschluss von Betroffenen aus Verbindungen mit anderen Menschen und damit aus der Gesellschaft, sondern auch die Unerreichbarkeit ihrer eigenen Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe,* hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bd. 2.1 [Journalfassungen]. Bd. 2.2 [Buchfassungen], hg. von Helmut Bergner. Bd. 2.3 [Apparat/Kommentar Teil I], hg. von Walter Hettche. Stuttgart: Kohlhammer, 1982. Abgekürzt als *HkG* mit Bandnummer.

Stifter, Adalbert: *Bunte Steine. Erzählungen.* Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart: Reclam, 1994 (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 4195).

Wackenroder, Wilhelm Heinrich / Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst,* hg. von Wolfgang Nehring. Ditzingen: Reclam 2018, 43–44.

Apel, Friedmar (Hg.): *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik.* Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

Begeman, Christian / David Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies.* Bielefeld: transcript, 2007.

Ebner, Helga: „Spiegelung weiblicher Erziehungs- und Bildungskonzepte in Stifters Werk.“ *Kein Wesen wird so hülflos geboren als der Mensch. Adalbert Stifter als Pädagoge*, hg. von Regina Pintar und Christian Schacherreiter. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 2005, 30–42.

Esselborn, Hans: „Adalbert Stifters ‚Turmalin‘. Die Absage an den Subjektivismus durch das naturgesetzliche Erzählen.“ *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich (VASILO)* 34.1/2 (1985), 3–26.

Franke, Christa: *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks.* Marburg: N. G. Elwert, 1974.

Hartwig, Susanne (Hg.): *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2020.

Honhon, Muriel: *da ich stets die Kinder als Knospen der Menschheit außerordentlich geliebt habe. Studie zu den Kinderprotagonisten im Werk Adalbert Stifters.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1998.

Martini, Fritz: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*. 4., mit neuem Vorwort und erw. Nachwort versehene Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 1981.

Mason, Eve: „Stifter's ‚Turmalin'. A Reconsideration." *The Modern Language Review* 72.2 (1977), 348–358.

Requadt, Paul: „Stifters *Bunte Steine* Als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk." *Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen*. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1968, 139–168.

Schacherreiter, Christian: „Einführung. Adalbert Stifter und die Pädagogik. Geschichte und Gegenwart." *Kein Wesen wird so hülflos geboren als der Mensch. Adalbert Stifter als Pädagoge*, hg. von Regina Pintar und Christian Schacherreiter. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 2005, 9–20.

Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. 1. Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1971.

Tropenkoller. Die weiße Behinderung in den Kolonialromanen der Jahrhundertwende

Francesca Ottavio (Rende)

Die Kolonialliteratur stellt traditionell die Kolonisierten als Behinderte gegenüber der kraftvollen ‚Normalität' der europäischen Kolonisten dar: In der Kolonie waren diese Machtverhältnisse immer klar geregelt. Diese ‚Behinderung' ist natürlich keine tatsächliche Krankheit, sondern rührt von einem angeblichen biologischen Ballast her, der die unterworfenen Bevölkerungen zum natürlichen Fortschritt der Menschheit untauglich gemacht hätte. Der Kolonisierte wurde oft mit einem Kind assoziiert, das unfähig war, sich selbst zu regieren und die Ressourcen um sich herum zu nutzen. Aus diesem Grund wird die Anwesenheit weißer Herrscher ein Leitmotiv, das die Propaganda für ärmere Bevölkerungen als notwendig und für Abendländer als verlockend erachtet.

In einem solchen Kontext half die Hautfarbe dabei, den afrikanischen ‚Anderen' klar und deutlich zu unterscheiden. Dieselbe Farbe wurde dann zum Index eines intellektuellen und kulturellen Mangels, der die westliche Welt von der östlichen trennen sollte.[1] Man trifft diese Überzeugung in den wissenschaftlichen Büchern, in der Belletristik und in privaten Berichten. Was dabei herauskommt, ist ein äußerst parteiisches Bild, das die Vermutung nahelegt, die erhobenen Daten mit medizinischem und biologischem Wissen rigoros auswerten zu können.

In einem Fall kehrt sich aber der eben beschriebene typische Zustand um: Der unbesiegbare Europäer erkrankt in der Kolonie und wird zum Opfer seiner eigenen Anmaßung, während die Afrikaner ihr einfaches und gesundes Leben weiterführen. Ein solcher Fall zeigt die Kluft zwischen der tatsächlichen Beeinträchtigung und der Vorstellung von Behinderung, verstanden als soziale Konstruktion, die eine Gruppe nicht unbedingt auf der Grundlage

1 Die Adjektive ‚orientalisch' und ‚östlich' werden hier im Sinne von Edward Saids Essay *Orientalismus* (1978) verwendet. Mit diesem Begriff wies der amerikanische Kritiker palästinensischer Herkunft auf die eurozentrische Haltung gegenüber der östlichen Welt hin, die nicht nur in ihrer geografischen Lage verstanden wird, sondern als Ausdehnung bestimmter Stereotypen von Minderwertigkeit, Unkultur und Faulheit auf verschiedene Länder in Asien, Afrika, Südamerika und Ozeanien.

echter Mängel ausschließt (Waldschmidt 20–21).[2] Der (weiße) Kranke verliert nämlich die Vorrechte seiner Herkunft nur teilweise oder vorübergehend, während der (schwarze) Gesunde wegen der Stereotype weiter als ‚geistig behindert' betrachtet wird. Was unverändert bleibt, ist die Wahrnehmung der „Tropen als Raum des Kranken und Pathologischen" (Besser, *Pathographie der Tropen* 9).

Mit diesem Beitrag möchte ich mich auf diesen ungewöhnlichen Fall konzentrieren, und zwar auf den Ausgrenzungsakt einiger europäischer Subjekte in den Kolonien, die trotz ihrer Ausstattung mit Werkzeugen, Methoden und Theorien ‚behindert' werden. Ich werde insbesondere die Art und Weise betrachten, wie die neurophysikalische Erscheinung, die als Tropenkoller bekannt ist, den Zustand des Kolonisten dem des Kolonisierten und der Frau durch das Prinzip der Behinderung näher bringt. Da der kranke weiße Mann nicht mehr in der Lage ist, seine Untergebenen zu beherrschen und nicht länger zur Gruppe der Herrscher gehört, verknüpft sich auf diese Weise das Thema Behinderung auch mit den Gender- und Rassenfragen.[3] Die Ergebnisse werden bestätigen, was oben bereits gesagt wurde, nämlich dass die Behinderung weit über körperliche oder geistige Beeinträchtigungen hinausgeht. Sie wird zu einem Instrument, mit dem das westliche Herrschaftssystem seine eigenen Prinzipien durchsetzt und die Schwächen verbirgt.

1. Das Nervenphänomen und die deutschen Kolonien. Zum Auftreten des Tropenkollers

Das erste Auftauchen des Begriffs ‚Tropenkoller' lässt sich gegen das Ende des 19. Jahrhunderts nachweisen, aber die Diskussion über sein Wesen erstreckt sich auch auf das folgende Jahrhundert, als das Problem hauptsächlich im medizinischen Bereich untersucht wurde. Die erzählende Literatur bietet jedoch Spuren dieses Themas und rückt es teilweise in den Mittelpunkt

2 Waldschmidt untersucht insbesondere das soziale Modell von Behinderung und hebt dabei drei seiner Annahmen hervor: „First, disability is a form of social inequality and disabled persons are a minority group that is discriminated against and excluded from mainstream society. Second, impairment and disability need to be distinguished and do not have a causal relation; it is not impairments per se which disable, but societal practices of 'disablement' which result in disability. Third, it is a society's responsibility to remove the obstacles that persons with disabilities are facing" (Waldschmidt 20–21).

3 Der Zusammenhang zwischen Gender- und Rassenfragen als Behinderungszustände im kolonialen Kontext kann hier nicht untersucht werden. Für weitere Einzelheiten siehe u.a. Bechhaus-Gerst und Leutner, Dietrich, Gouda, Fischer-Tiné und Gehrmann; Philipp, McClinock, Mills, Schneider, Walther.

der Debatte. Der Titel *Tropenkoller* kehrt in den Romanen Frieda von Bülows (1896), Hans Fischers (1896) und Henry Wendens (1904) und in der deutschen Übersetzung des Werks *Le coup de lune* (wörtlich ‚Mondschlag', 1933) des belgischen Schriftstellers Georges Simenon wieder, jeweils durch einen Untertitel differenziert. Diese vier Werke werden hier betrachtet, um die Entwicklung des medizinischen (und sozialen) Phänomens in der literarischen Debatte der Zeit zu verstehen und zu folgen. Eine solche Häufigkeit zeugt nämlich von dem Interesse Deutschlands für das Tropenphänomen und schildert Fälle, Ausbrüche und Heilungen unter seinen Pionieren. Texte und Autoren erlauben es, das Phänomen aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, wobei Verteidigung und Kritik an der Unordnung der europäischen Siedler in Afrika gegenübergestellt werden. Der sogenannte Tropenkoller bleibt tatsächlich ein eher zweideutiges Phänomen, das sowohl zur Entschuldigung als auch zur Anklage der Siedler für ihr Handeln verwendet wurde, wie Stephan Besser argumentiert („Tropenkoller – The Interdiscursive Career" 306).

In der Kolonialzeit verstand man unter ‚Tropenkoller' ein besonderes Nervenphänomen, das auch Neurasthenie genannt wurde. Diese pathologische Erscheinung ist heute noch als schwer nachweisbare vorhanden und wird durch körperliche und psychische Ermüdung, sexuelle Unordnung, übermäßiges Leiden und Alkoholexzesse verursacht.[4] Den Begriff hat der amerikanische Arzt George M. Beard eingeführt, der über seine Forschung schrieb: „the Central Africa of medicine – an unexplored territory into which few men enter, and those few have been compelled to bring reports that have been neither credited nor comprehended" (Beard vi). Beard gibt die altgriechische Ableitung des Wortes an: *νεῦρον* Nerven, *α* privativ und *σθένος* Stärke, also ‚Nerven ohne Stärke', um sich auf ein Subjekt ‚ohne Nervenkraft' zu beziehen. Der Ausdruck kennzeichnet bereits einen grundsätzlichen Mangel, ein Defizit im Vergleich zur Norm der sogenannten ‚Gesunden'.

Schon vor den Romanen beschäftigte sich die medizinische Literatur des späten 19. Jahrhunderts ausgiebig mit dem Phänomen. Die Experten waren sich jedoch uneinig: manche von ihnen bestätigten die Existenz der Krankheit; andere erkannten sie als ein Mittel, um das unmoralische Verhalten der Deutschen, die sich der Grausamkeit und des Mordes an Schwarzen schuldig gemacht hatten, ‚wissenschaftlich' zu rechtfertigen. Selbst diejenigen, die an die Erkrankung glaubten, schlossen nie die private Verantwortung der Kolonisten aus, die den Tierfaktor in sich entstehen ließen, sobald sie von der Ordnung der westlichen Moral abgewichen waren.[5] Dieser Gedanke umfasst die

4 Zu Einzelheiten zur Geschichte der Neurasthenie und ihren medizinischen Ansätzen zwischen dem 19. und dem 21. Jahrhundert siehe Orsat sowie Abbey.

5 Der angesehene Tropenarzt Dr. Ludwig Külz zitiert Nietzsche, um zu behaupten: „Dieselben Menschen, welche so streng durch Sitte, Verehrung, Dankbarkeit, Brauch, durch Eifersucht inter pares in Schranken gehalten sind, die andrerseits im Verhalten zu

Vorstellung einer schwierigen Vermittlung zwischen den psychischen Instanzen des Menschen, d. h. zwischen dem tierischen Instinkt und dem moralischen Faktor. Da es notwendig gewesen wäre, klare Grenzen zwischen den Kolonisatoren und den Kolonisierten zu ziehen, wurden die Afrikaner von Beginn des Kolonialismus an mit der Natur assoziiert, während die Deutschen zum Sinnbild für Kultur und Fortschritt wurden. Die deutschen Kolonisatoren erwiesen sich jedoch bald als unfähig, sich auf ein reines Beispiel für Zivilisation und Regeln zu beschränken, und begannen im Gegenteil, weit entfernt von den starren europäischen Auflagen, sich der Unordnung der unkontrolliertesten Instinkte hinzugeben. In einigen Fällen wurde ein Zusammenhang mit bereits vorhandenen sadistischen Tendenzen bei den Betroffenen festgestellt, die dank ihrer Titel oder ihres starken Initiativgeistes hohe Positionen erreichen konnten. 1899 wurde zum Beispiel Prinz Karl Prosper von Arenberg, Schutztruppenleutnant in Deutsch-Südwestafrika, angeklagt und zum Tod verurteilt wegen des Mordes aus niedrigen Beweggründen an dem ‚Mischling' Willy Cain. Das Urteil wurde dank des Kaisers in eine Haftstrafe umgewandelt, aber nach dem berühmten ‚Fall Arenberg' erkannte Deutschland die Degeneration seiner Vertreter (Besser, „Tropenkoller" 300–309). Für den Sexualforscher Hans Rau wurde deutlich: „In der Stille der afrikanischen Tropenwelt, fernab von dem wachsamen Auge der Zivilisation durfte ein Arenberg seinen verbrecherischen Instinkten die Opfer suchen" (Rau 173–174). Gegen die „sexuelle Perversität" und die „tierischen Instinkte" solcher Verbrecher schlug Rau „nicht das Zuchthaus, sondern das Irrenhaus" vor, indem er den Ursprung des Übels in einer unheilbaren, dem Subjekt bereits innewohnenden Störung identifizierte (Rau 174–177).

In Deutschland diente diese medizinische Auffassung des Tropenkollers dazu, die ‚Schuld' an den Folgen nicht auf den Kranken zu schieben, sondern auf die Umgebung, die das Unwohlsein erzeugte. In Afrika hätten nämlich die ungünstigen klimatischen Bedingungen, der Mangel an angemessener Versorgung und Hygiene sowie fehlender Komfort den Ausbruch der Krankheit verursacht. So wird die Kolonie mit einem Ausdruck von Stefan Hermes zum „Raum der Bewährung" (262), zum Preis, der zu zahlen ist, wenn man jenen in der Heimat verwehrten Freiraum finden möchte. Eigentlich gefährdeten gerade die Handlungsfreiheit und der Mangel an starren Kontrollinstanzen das Benehmen vieler Abendländer. Das Individuum sollte sich an die Umwelt anpassen, um nicht unter deren dramatischsten Auswirkungen zu leiden.

einander so erfinderisch in Rücksicht, Selbstbeherrschung, Zartsinn, Treue, Stolz und Freundschaft sich beweisen – sie sind nach außen hin, dort wo das Fremde, die Fremde beginnt, nicht viel besser als losgelassene Raubtiere" (Külz 160).

2. *Der kranke Körper – wie der Sieger zum Besiegten wird*

Die Figuren, die am Tropenkoller erkranken, sind überhaupt Männer, die normalerweise keine von Tropenärzten verbreiteten medizinischen und hygienischen Hinweise zur Linderung der Symptome respektieren. Diese sind: Die heißesten Stunden des Tages und alkoholische Getränke vermeiden, viel Wasser trinken, hygienische Gewohnheiten beachten, sich genug ausruhen. Diese Menschen bleiben von der Macht- und Zuneigungsgemeinschaft ausgeschlossen, zum einen wegen ihres unregelmäßigen Lebensstils, zum anderen wegen der Auswirkungen einer Krankheit, die dazu neigt, das Individuum von seiner Gruppe zu isolieren. Der Weiße entfernt sich damit von seinem privilegierten Status und nähert sich den niedrigeren Positionen des Schwarzen und der Frau an. So wie die beiden braucht auch der Kranke Pflege und wird für unfähig gehalten, die Gemeinschaft zum Fortschritt zu führen. Schließlich, wenn man den Kolonisator nicht mehr klar von Frauen und Kolonisierten abgrenzen kann, so verliert er selbst – wenn nicht die gesamte Kategorie – die Gewissheit seiner eigenen Identität, wie Joachim Radkau in *Das Zeitalter der Nervosität* beschreibt: „In der Nervosität wurden die Geschlechter einander ähnlich. [. . .], die Nervosität erzeuge ‚weibische Männer und männische Weiber' " (Radkau 136). Aus diesem Grund wurden die Europäer mit Propaganda gequält, die das Ideal des starken und unaufhaltsamen germanischen Helden feierte.

Da der Tropenkoller die Macht der Deutschen in den Kolonien verwundbar machte, bestand die politische Strategie darin, die Kranken als Einzelfälle darzustellen, ohne die Kontrollfähigkeit Deutschlands über seine Territorien in Frage zu stellen. Der Begriff verband sich also mit einer nationalistisch-kapitalistischen Ideologie, wonach der Behinderte ein Mensch war, der nicht mehr an der Führung, an der Produktion oder an der Rassendebatte teilnehmen konnte. Die Schwarzen waren von vornherein ausgeschlossen, während die Weißen in zwei Fällen in Gefahr gerieten, die Grenze zu überschreiten: Sowohl wenn ihr körperlicher und geistiger Zustand es ihnen nicht zuließ zu arbeiten als auch wenn sie sich einem zu engen Kontakt mit den Eingeborenen hingaben. Deutschland war eines der ersten Länder, das Mischehen und vor allem die Anerkennung deutscher Staatsangehörigkeit für halb-deutsche Kinder (‚Mischlinge') mit afrikanischem Vater oder afrikanischer Mutter verbot. Männer, die Affären mit eingeborenen Frauen hatten, wurden entmündigt und, da zu dieser Zeit nur Männer das Wahlrecht besaßen, verloren sie durch diesen symbolischen Akt jegliche Anerkennung ihrer Männlichkeit und ihres Deutschtums. Im übertragenen Sinn versteht man hier unter Behinderung die Unfähigkeit, auf die eigenen Pflichten zu achten, die Rechte zu bewahren, die staatlichen Vorschriften zu respektieren und ‚Verunreinigungen' der Umwelt oder ihrer Bewohner zu verhindern. Das Risiko war die Verkafferung, d. h.

das *going native*, das die westliche Zivilisation immer so sehr beunruhigt hat. Mit dem Wort ‚Kaffer' bezeichnete man spöttisch die Schwarzen, die vermeintlich dumm waren; „sich verkaffern" bedeutete also, den Verstand, die Kultur und die Zivilisation zu verlieren und als Idioten zu leben. Dieser hochinteressante Ausdruck führte die Angst vor dem Kontakt mit dem ‚Anderen' ein, der das Subjekt verführen und seiner Rechte und Privilegien als deutscher Staatsbürger berauben würde.

Obwohl die Schriftsteller mit ihren Werken eine beträchtliche Ausbreitung der Krankheit unter den Deutschen bestätigen, bietet die Fiktion auch eine Reihe starker und idealisierter Heldenfiguren an. Ihre Anwesenheit überdeckt jeden Fehler und zeigt, dass ein anderer Weg eingeschlagen werden kann und soll. Im Bülows Roman *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben* widersetzt sich Ludwig von Rosen der ausgebreiteten Verunreinigung der Gemeinschaft und fordert die Verteidigung einer mannhaften bzw. selbstbewussten, ernsten und unantastbaren Überlegenheit. Stattdessen stellt Wendens Werk *Tropenkoller. Ein Kolonial-Roman* einige Figuren dar, die sich ideologisch gegen die Abweichungen der ‚Kranken' wenden und einen klaren und ernüchterten Blick auf den deutschen Kolonialismus werfen. Diese Helden besitzen eine solche Kraft und eine derartige Verwurzelung in ihrer deutschen Identität, dass sie jedes Hindernis, sogar Krankheiten, überwinden können. Es handelt sich um eine Art Übermenschen, die nicht der Versuchung erliegen, sich auf den Status der Schwachen zu beschränken. In Afrika braucht jeder Mensch Medikamente gegen Tropenkrankheiten, aber der Unterschied besteht zwischen denen, die auf sich aufpassen können, und denen, die dazu nicht mehr in der Lage sind. Die Kraft der Deutschen sollte in ihrer Fähigkeit, die afrikanische Ungunst zu überwinden, gezeigt werden. Der Mensch sollte sich über sich selbst als biologische Einheit stellen und die Herrschaft des Geistes über den Körper begünstigen. In der literarischen Darstellung Bülows wird der Mensch, der sich nicht an dieses Vorbild hält, aus der Gruppe der Eroberer und der Sieger ausgeschieden. Er wird ein Außenseiter und ein Behinderter, weil er sowohl körperlich als auch geistig ein verhinderter Kolonist ist. Er ist kein Mensch mehr, sondern seine Krankheit, so wie die Schwarzen ihre Haut, ihre Faulheit und ihre tierische Natur sind.

Die hier ausgewählten Texte zeugen von dieser Situation, aber bieten unterschiedliche Perspektiven. Frieda von Bülow (1857–1909) unterstützte aktiv die deutschen Kolonialbestrebungen und war berühmt für ihre Liebesaffäre mit Carl Peters, einem höchst umstrittenen Protagonisten des Kolonialismus in Ostafrika.[6] Es ist kein Zufall, dass sie ihr Buch dem Strafverteidiger

6 Frieda von Bülow kam mit den Berliner Kolonialgruppen bereits 1884 in Kontakt. Zwei Jahre später gründete sie den *Deutschnationalen Frauenbund für die Krankenpflege in den Kolonien* und reiste zweimal in die deutsche Kolonie Ostafrika. Nach dieser Erfahrung begann sie, Kolonialgeschichten zu schreiben und wurde als „Schöpferin des deutschen Kolonialromans" anerkannt (Geißler 68).

des deutschen Kolonialpioniers gewidmet hat. Um dieses Ziel zu erreichen, wendet Bülow eine typische Methode der Schriften ihrer Zeit an (Büschel 247): Die Unterschiede zwischen exotischem und heimatlichem Szenario so detailliert wie möglich darzustellen, dass jedes Element als Rechtfertigung dienen kann. Diesen Berührungspunkt stellt Henry Wenden (1865–1910?) im Suezkanal fest, dessen Klima und Umwelt in seinem „Kolonial-Roman" für den nordischen Körper plötzlich unerträglich werden (Wenden 91–92). Von diesem Punkt an sieht aus der Sicht der deutschen Reisenden und Schriftsteller alles wunderschön, malerisch, glänzend und abenteuerlich aus, aber auch arm, schmutzig, matt und unheimlich.

Durch die Beobachtung und die Bemerkungen ihres Protagonisten zeigt Bülow die unterschiedlichen Fälle von Tropenkoller an zwei Figuren: Die erste ist Udo Biron, ein junger Mann mit germanischen Zügen und Charakter, der den afrikanischen Störungen und Versuchungen erliegt. Der Protagonist Rosen nennt diesen Fall „klimatisch" (Bülow 134), denn das nordische Wesen kollidiert mit der tropischen Umwelt. Die zweite Figur ist Leopold Drahn, ein gewalttätiger Streber, vom Charakter her ungeeignet für die Kolonie. Seine Situation ist „perniziös" (Bülow 135–136), das Ergebnis eines schlechten Charakters, wie Besser argumentiert (Besser, "Tropenkoller – The Interdiscursive Career" 307). Udo Biron unterhält sich mit den einheimischen Frauen, trinkt zu viel und verstößt gegen die hygienischen und moralischen Vorschriften, aber er bleibt eine grundsätzlich positive Figur, weil er sich nicht des Scheiterns der deutschen Mission schuldig macht. Dagegen fertigt der „Ehren-Drahn" Genannte (Bülow 220) eine eigene Uniform an, beruft ständig Versammlungen ein, um den erregenden Effekt der zu seinen Füßen jubelnden einheimischen Arbeiter zu genießen, und hetzt seine Untergebenen auf seine Landsleute, die seine Macht bedrohen (Bülow 63, 220). Wenn er zornig wird, wirkt sein Gesicht dämonisch und sein Körper und Geist verlieren ihre üblichen menschlichen Kennzeichen. Wie Bülow betont, sieht Drahn aus, „als wolle ihn die Wut ersticken. Sein Gesicht lief blaurot an, die Augen quollen aus den Höhlen, die Nase schien sich zu verlängern: der Mund öffnete sich weit, aber vergeblich suchten seine in rasendem Zorn durcheinander tobenden Gedanken einen Ausgang durch den Zaun seiner Zähne" (Bülow 221). Trotz allem, was die beiden gemeinsam haben, ist ihr mangelnder Respekt vor der Autorität des deutschen Staates ein Risiko, das die Schriftstellerin deutlich verurteilt.

1896, im selben Erscheinungsjahr wie Bülows Roman reflektiert Hanns Fischer (1865–1952) in seinem dreiaktigen Schwank *Tropenkoller* ebenfalls über die Folgen der Kolonialerfahrung für die Deutschen. Fischer war wahrscheinlich nie in die Kolonien gereist, aber als berühmter Dramatiker und geschätzter Schauspieler hat er sich auch sarkastisch mit der Kolonialfrage

und deren Kontroverse beschäftigt.[7] In seinem Schwank verwendet der Autor das Wort „Tropenkoller" nur selten und ohne eine spezifische Definition und Darstellung zu geben. Sicher ist, dass es sich um umweltabhängige Störungen handelt, deren Auswirkungen sich über einen längeren Zeitraum hinziehen. Der Betroffene ist ein Reisender, der den Alkohol nicht mehr verträgt. Tatsächlich erkennt man aber die unangenehmsten Einflüsse in dem Kolonialpionier Carl Pauli, der in Körperbau und Charakter dem Bild von Carl Peters treu nachempfunden ist. Sogar der Vorname ist derselbe, während der Familienname durch eine Assoziation zwischen den beiden im Plural genannten Heiligen und Kirchenvätern von Peters in Pauli umgewandelt wird. Pauli hat keinen Respekt vor Frauen, ist gewalttätig, hochmütig und selbstbewusst, aber wird zum Opfer seiner eigenen Fehler. Am Ende verzichtet er auf die Ehre der deutschen Elite, weil sie seine Affäre mit einer „hochmodern gekleideten Negerin"[8] (Fischer 4) und ihre gemeinsamen Kinder entdeckt. Von den letzteren betont Pauli, „Es sind ja nur illegitime!", als wären sie keine ‚richtigen' Nachkommen (Fischer 91). In diesem Fall hinterlässt der Tropenkoller keine Spuren in seinem Körper, wird aber sichtbar durch die Begierde und Entsittlichung eines Mannes, der seine Interessen hinter der Maske einer humanitären und zivilisierenden Mission verbirgt. Mit dem Sturz Paulis/Peters' fallen auch die Illusionen und die Hoffnungen der Koloniebegeisterten.

Fast ein Jahrzehnt später erfindet Henry Wenden in seinem Tropenkolle*r-Roman*, die Geschichte eines jungen Leutnants, Kurt von Zangen, der im Deutschen Ost-Afrika verwerfliche Taten begeht. Neben ihm in der Kolonie wirkt ein überheblicher und arroganter Herr Müller, ganz ähnlich wie Drahn in Bülows Werk. Im Gegensatz zu letzterem vernachlässigt Wenden jedoch nicht die unangenehmsten Details, sondern schildert grob viele Handlungen dieser sadistischen Leute, in denen er die Auswirkungen einer verdrängten Perversion psychoanalytisch erfasst. Erklärtes Ziel des Schriftstellers ist, den Tropenkoller definitiv als echte psychosomatische Krankheit anzuerkennen und die perverse Herrschsucht der Kolonisten aller Nationen anzuprangern, wie er schon im Vorwort seines Romans schreibt (Wenden 11–15). Wenden zielt darauf ab, beim Leser Abscheu zu erwecken und die harten Taten von Männern zu zeigen, die unangemessen für eine solche Mission sind. Die

7 Hanns Friedrich Fischer begann seine Karriere als Charakterkomiker des Deutschen Theaters in Berlin. Seine Erfolge führten ihn später nach Dresden und Hamburg, wo er eine Spitzenstellung innehatte. Bekannt war auch seine Zusammenarbeit mit dem Hauptvertreter des deutschen Naturalismus Gerhart Hauptmann (1862–1946) und dem Kritiker und Theaterleiter Otto Brahm (1856–1912). Ausführlichere Informationen in „Hanns Fischer" und Fischer, „Wie ich zur Bühne kam".

8 Die Bezeichnung, die noch in weiteren Zitaten auftaucht, verdiente natürlich eine Problematisierung, die aber in diesem Rahmen nicht geschehen kann.

Gewalt des Protagonisten gegen eine schwarze Frau wirft ein schlechtes Licht auf die Überlegenheitshaltung von westlichen Männern gegenüber Frauen und Kolonisierten. Ihr Sturz beraubt sie jedoch ihrer Ehrbarkeit und macht sie zu zerbrechlichen Wesen, so wie sie Frauen und Afrikaner betrachteten. Wenden lässt keinen Raum für Fehlinterpretationen: Sein Anti-Held zeigt seine Perversionen schon in Berlin, und sein Verhalten wird nicht von Klima und Umwelt beeinflusst. Auf den ersten Seiten des Buchs beschreibt Wenden den jungen Zangen so: „Die Uniform war ihm etwas so Erhabenes und beinahe Heiliges, dass er gefürchtet hätte, sie durch die Berührung mit nicht ganz zweifellos ehrenhaften Personen zu entweihen. Überhaupt erschien ihm das Militär als das Allerhöchste, höher als jeder andere Stand, höher sogar als der Adel. Wenn er säbelrasselnd über die Straße ging zwischen all den Menschen, welche nicht Soldaten waren, so empfand er beinahe etwas wie Mitleid mit jenen Leuten, die nicht des Kaisers Rock tragen durften und die dadurch schon äußerlich als so tief unter ihm stehend gekennzeichnet wurden“ (Wenden 21).

Zangens Nervosität ist die des ganzen Deutschlands, das von großartigen Ergebnissen träumt, aber in seinen Ängsten und in dem Vergleich mit den anderen Mächten (vor allem Großbritannien) gefangen bleibt. Auch andere europäische Literaturen dokumentieren tatsächlich ähnliche Folgen und Gefühle. 1933 beschreibt Georges Simenon in dem Roman *Coup de lune* (wörtliche Übersetzung ‚Mondschlag‘ oder ‚Tropischer Mond‘) den gleichen Prozess, den wir eben untersucht haben, und der Sinnlichkeit, Angst und Abscheu gegenüber innenafrikanischen Körpern und Räumen sammelt. Der Schriftsteller führt diese Wirkungen auf den c*oup de lune*, also auf den Einfluss des Mondes zurück. Interessant ist, dass der Roman in der deutschen Übersetzung unter dem nicht originellen Titel *Tropenkoller* erschien, womit ein grundlegender Knoten der französischen Vorlage beseitigt wurde. Wie in den deutschen Werken rührt auch die Wut des Protagonisten Simenons von Intrigen und schlechten Angewohnheiten her, die aus einem ehemals durchschnittlichen Jungen einen Geistesgestörten machen. Timar, der Protagonist, wird auf dem Höhepunkt seines Unbehagen von einem pathologischen Zustand erdrückt: „All die Strapazen, seine Krankheit, die Erschöpfung, die Hitze, alles kam zusammen, zeichnete sich auf seinem gequälten, totenblassen Gesicht ab. Und zwei fiebrige Augen schweiften unstet durch den Raum, von einem Neger zu einem Weißen, von der Uhr zu dem Fleck auf der Wand. Ein kalter Schweiß bedeckte ihn. Er konnte kaum atmen, und so, wie sein Blick keinen Halt mehr fand, irrten auch seine Gedanken ziellos umher“ (Simenon 187).

Gemeinsames Element aller Figuren ist die Begeisterung, ihre Macht unbegrenzt auszuweiten. Wenn sie einen persönlichen Erfolg erleben, Macht erlangen oder an gewalttätigen und erotischen Szenen teilnehmen, spüren die

Betroffenen einen Freudentaumel in ihren Körpern. Dieses Fieber ist eine nervöse und ungesunde Erregung, die sie der Vernunft beziehungsweise der europäischen Kultur beraubt und sie in die ‚afrikanische Tiernatur' der niedrigsten Instinkte stürzt. Ihr Ausgrenzungsprozess ist zweifach: Einerseits entfremden sich die „Tropenkollerigen" (Wenden 11) von der Gruppe der ‚Gesunden' und geben sich der von den Afrikanern verkörperten Ausschweifung hin; andererseits entfernt die deutsche Gemeinschaft ihren kranken Doppelgänger und versucht, ihn in weniger sichtbaren Räumen zu verbannen, obwohl sie sich seiner Anwesenheit bewusst ist. Im Inneren der afrikanischen Wildnis haben solche Menschen die Möglichkeit, ihr neues Wesen ohne Regeln auszudrücken bzw. frei über ihr eigenes Schicksal, ihre Ziele und ihr tägliches Vergnügen zu entscheiden.

3. *Krankheit als Behinderung – die Isolierung des kranken ‚Anderen'*

Als ein vom ‚zivilisierten Westen' weit entfernter Raum ist die Kolonie der am besten geeignete Ort, um das ‚Andere' zu isolieren und zu unterdrücken. Die Literatur bringt diese Auffassung gut zum Ausdruck und zeigt das doppelte Gesicht der Kolonien, die für die Europäer das Ziel vieler Hoffnungen sind (Reichtum, Ehren, Neuanfänge), aber auch ein Strafort, fast ein Gefängnis – oder doch ein Krankenhaus.[9] Weit weg von seiner Heimat und deren strengen Regeln lauern Chancen und Gefahren: Die Wahl liegt allein bei ihm.

Michel Foucault erkennt in *Die Geburt der Klinik* (1963) die „‚wilde' Natur der Krankheit" als „ihre wahre Natur [. . .] und ihr vernünftigster Verlauf: allein, frei von Intervention, ohne medizinische Künstlichkeit bringt sie die fast pflanzenhafte Ordnung ihres Wesens zur Erscheinung" (33). In diesem Sinne sei die Krankheit mit einem primitiven Stadium verbunden, das beim ‚Kulturmenschen' schlummere und dem die westliche Medizin entgegenwirken könne. Die Schuld der Tropenkollerigen liegt gerade in ihrem

9 In der Tat erkennt man bei den Krankenhauspatienten einige Gemeinsamkeiten mit den Kolonialsiedlern, wie Foucault beschreibt: „Das Spital ist, wie die Zivilisation, ein künstlicher Ort, an dem die verpflanzte Krankheit ihr wesenhaftes Gesicht zu verlieren droht. Sie trifft da sofort auf Komplikationen, die die Ärzte Gefängnis- oder Spitalfieber nennen: Muskelschwäche, trockene und belegte Zunge, fahles Gesicht, klebrige Haut, Durchfall, blasser Urin, Beklemmung der Atemwege, Tod am achten oder zehnten, spätestens am dreizehnten Tag. Ganz allgemein verändert der Kontakt mit den anderen Kranken in diesem ungeordneten Garten, in dem sich die Arten durchkreuzen, die eigene Natur der Krankheit und macht sie schwerer lesbar" (Foucault 33–34). Ähnlich wie die Patienten passen sich die Siedler an ihre neue Umgebung an, nehmen ihr ungesundes Wesen auf und wirken mit, sie zu erhalten.

Fehler, sich nicht an die westlichen Hygienestandards gehalten zu haben, und in ihrer Wahl eines neuen Lebens als Wilden unter Wilden. Es gibt kein Mitleid mit ihnen: Die anderen Kolonisten müssen nach vorne schauen und auf ihre Privilegien achten[10] und vor allem wachsam sein, um sich nicht anzustecken. Eine Krankheit birgt immer die Gefahr, das Unbehagen auf andere zu übertragen. Im Kolonialkontext wird das zu einer Metapher und einer Warnung, die hygienischen Regeln und die westlichen Vorsichten einzuhalten. Andererseits müssen die Infizierte aus der gesunden Gemeinschaft entfernt werden.

Wenn der ‚wilde Kranke' diese Bedingung einmal angenommen hat, entsteht das eigentliche Problem bei der Konfrontation mit denselben Regeln, die er ablehnen möchte. Durch diese Konfrontation wird sich der Einzelne der sozialen und politischen Konstruktionen seiner bisherigen Welt bewusst.

In jedem Kolonialtext, unabhängig von seiner Ausrichtung, kommt die Weihnachtszeit vor. Dieses Fest ist für die Deutschen besonders wichtig, denn es ruft die ganze Gemeinschaft dazu auf, sich ernsthaft und nostalgisch um die Weihnachtssymbole zu versammeln, um die Kolonisten zu vereinen und den Kontakt zur Nation durch Kultur und Tradition zu erneuern, wie Felicity Rash herausarbeitet (162). In einer Passage in Wendens *Tropenkoller* stehen Schwarze, Araber und Inder symbolisch getrennt vor den Fenstern, während die Deutschen ihr „Stille Nacht, heilige Nacht" spielen und singen (Wenden 150). Sie schauen zu, ohne an diesem so heiligen und unerreichbaren Moment teilnehmen zu dürfen. Dieser Moment stellt oft den Höhepunkt der Geschichten dar, weil das entstandene Klima zum Ausbruch verdrängter Gefühle führt. Der Tropenkollerige, nun weit weg von der Gemeinschaft, fühlt sich noch ausgeschlossener und versteht, dass er nicht länger der Gruppe angehört. Von ihrer Menschlichkeit – d. h. von der kulturellen Fähigkeit, die Instinkte zu kontrollieren – entleert, verfallen diese Männer in Apathie, vegetieren vor sich hin, unterhalten sich nur noch mit sich selbst und nähren sich von ihren eigenen Psychosen, die sie bis zum Tod führen. Auf dem Sterbebett und im Delirium wirft Udo Biron seine gesellschaftliche Maske ab und zeigt die Fehlfunktion eines heuchlerischen Systems an. Seine Anklage richten sich gegen seine Landsleute, als er versucht, seine Schwester zu retten mit den Sätzen: „Du könntest weiß sein, wie der frische Schnee, sie machen Dich schwarz. Und vor allem: Traue Keinem! Feige und verlogen sind sie Alle, Alle, Alle! Wer nicht lügt, den erwürgt die Bande!" (Bülow 277). Nachdem er in Deutschland verhaftet wurde, bekommt Zangen keinen Besuch von seinen

10 In Bülows Roman z. B. verschmäht die Frau des Bezirksamtmanns die Bitte um Hilfe eines kranken Deutschen, denn "[w]enn er stirbt, so ist er ganz allein daran schuld" (104).

Freunden und Verwandten. Der Junge tötet sich, weil er wegen seiner Verletzung der Konventionen nicht mehr Teil der Gemeinschaft ist. Der Tod der beiden Figuren ist die extremste Folge einer Behinderung, die sie in ihrem physischen und sozialen Körper aufgesaugt hat.

In der deutschen Gemeinde bleiben solche Umstände kompliziert und peinlich, weil die Störung eines Einzelnen den Zustand der ganzen Gruppe gefährden kann. Der Schwarze könne sich im Gegenteil nicht über seine Erbkrankheit erheben. Er wurde immer in Bezug auf einen grundlegenden Mangel definiert, den Mangel an Intelligenz. Der Rest ist eine logische Folge: Eben weil der Kolonisierte nicht-intelligent sei, ist er auch nicht-gekleidet, nicht-sauber, nicht-gebildet, nicht-tüchtig, nicht-eifrig und ohne Würde. Alles, was ihn betrifft, wird negativ vorgestellt, als Mangel, während die Europäer zu seinem Gegenbild werden. Allerdings hat er einen Vorteil: Er scheint immun gegen den für die weißen Herrscher so letalen Tropenkoller. Doch diese Immunität bringt ihm in der westlichen biologischen Vorurteils-Pyramide keinen Vorteil. Ohne seine ‚weiße Überlegenheit' – d. h. mit einem wesentlichen Mangel, nämlich dem an Stärke und Autorität – fühlt sich der kranke Weiße dem ‚schwarzen Anderen' ähnlicher als den anderen ‚Kulturmenschen'. Das erkennt zum Beispiel der Protagonist Simenons am Ende seines Abenteuers in Afrika: „Es war ein unheimliches Gefühl. Ein paar Sekunden lang. Timar versetzte sich in die Lage des armen Negers, dieses halbnackten Menschen, der gegen diese Masse ankämpfte, die ihn einkreiste, hetzte und schließlich verschlang. Auch ihn hetzte man! [. . .] Adèle sah ihn an, der Staatsanwalt sah ihn an, und auch der Präsident schaute unruhig auf, als spürte er eine Gefahr in der Luft [. . .] Fühlte der Neger in diesem Augenblick so wie er, überkamen auch ihn diese Ängste? Spürte er, daß alle gegen ihn waren und daß sie ihn zermalmen würden [. . .]?" (Simenon 190)

In dieser Perspektive wird die afrikanische Gemeinschaft diskriminiert, weil sie schuldig sei, sich als ‚anderer' und damit ‚kranker' Körper zu zeigen: Die schwarze Haut galt als sichtbarer Beweis einer menschlichen Behinderung. Indem er die westlichen Normen aufgab, zeigte der weiße Mann sein primitives Wesen und riskierte, alle Unterschiede zu den Kolonisierten auszulöschen – ein Risiko, das ein Kolonialreich nicht eingehen konnte, denn ohne Unterschiede (von Rasse, Geschlecht und Klasse) hätte das ganze System keine Existenzberechtigung. Der Afrikaner sollte ewig ein Mensch zweiter Klasse bleiben, denn er konnte nicht danach streben, westliche Kleidung zu tragen; höchstens könne er einige religiöse Kenntnisse empfangen, aber nicht in die Kulturgesellschaft eintreten. Wenn man keine Toleranz für die Integration der Kolonisierten gewährte, konnten diejenigen, die ihre eigene Identität verworfen hatten, auch nicht eine Reintegration in die Gemeinschaft der ‚Gesunden' anstreben.

4. *Schluss*

Die Ausbreitung neurasthenischer Phänomene unter den deutschen Kolonisten wurde zu einer Bedrohung für das Vorbild von imperialistischer Überlegenheit. Mit der Wahl der Bezeichnung ‚Tropenkoller' zielte man darauf ab, die Ursachen für das Auftreten des Unbehagens in einem ungesunden, der Zivilisation noch fremden Gebiet zu identifizieren, nämlich im äquatorialen Afrika. In diesem Raum entdeckte das westliche Subjekt seine primitive Seite wieder, befreite sich von den starren Beschränkungen der Gesellschaftsregeln und wurde sich ihrer schließlich bewusst. Beim Verlassen des idealen Raums der westlichen Kultur wurde der deutsche Kolonist zu einem Außenseiter, der sich in einer ähnlichen Situation wie die Schwarzen befand.

Die hier untersuchten literarischen Werke folgen dem Ausbruch der Krankheit und der Manifestation ihrer Symptome bis hin zu ihren dramatischsten Folgen. Trotz der unterschiedlichen Positionen der vier Schriftsteller:innen ist eins sicher: Man muss den Tropenkollerigen identifizieren, isolieren und bestrafen. Da er die Regeln der Zivilisation abgelehnt hat, kann er nicht mehr an den Veranstaltungen der Sieger teilnehmen, sondern wird er selbst zum Verlierer und Kranken, so wie es die Schwarzen und, in anderen Zusammenhängen, die Frauen wären. Am Ende dieses Prozesses behalten die Gesunden ihre Privilegien und richten ihren überlegenen medizinischen Blick auf die Ausgeschlossenen bzw. auf die ‚Anderen'. Obwohl sie denselben physischen Raum teilen, bleiben die beiden Kategorien – die Gesunden und die Kranken – im Wesentlichen von einem hierarchischen System getrennt, das nur seiner Spitze das Recht zu sprechen gewährt. Foucault definierte dieses Verhältnis als das „Zusammentreffen eines Blicks und eines Gesichtes, eines Auges und eines stummen Körpers", das „zwei lebende Individuen in den ‚Käfig' einer gemeinsamen aber nicht reziproken Situation" sperrt (Foucault 12).

Trotz seiner humanitären Agenda nahm der Kolonialismus keine echte Verbesserung des Status der Person auf, sondern eine immer schärfere Unterscheidung zwischen dem Guten und dem Bösen. Aus diesem Grund sind die Figuren der Kolonialliteratur dazu bestimmt, von ihren einstigen Begleitern vergessen zu sterben oder von der Bühne abzutreten. Es gibt keine Sentimentalität: Nur das Gesetz des Kampfes um das eigene Überleben herrscht vor.

Literaturverzeichnis

Abbey, Susan E.: "Neurasthenia and Chronic Fatigue Syndrome. The Role of Culture in the Making of a Diagnosis." *American Journal of Psychiatry* 148.2 (1991), 1638–1646.

Beard George M.: *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia). Its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*. New York: William Wood, 1880.

Bechhaus-Gerst, Marianne / Mechthild Leutner (Hg.): *Frauen in den deutschen Kolonien*. Berlin: Christoph Links, 2009.

Besser, Stephan: „Tropenkoller – The Interdiscursive Career of a German Colonial Syndrome." *Framing and Imagining Disease in Cultural History*, edited by George Sebastian Rousseau, Miranda Gill, David Haycock, Malte Herwig. New York: Palgrave, 2003, 303–320.

Besser, Stefan: „Tropenkoller." *Mit Deutschland um die Welt*, hg. von Alexander Honold und Klaus Scherpe. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004, 300–309.

Besser Stephan: *Pathographie der Tropen. Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.

Bülow Frieda von: *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben*. Berlin: F. Fontane, 1896.

Büschel, Hubertus: „Im ‚Tropenkoller' – Hybride Männlichkeit(en) in ethnologischen Texten 1900–1960." *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, hg. von in Ulrike Brunotte, Rainer Herrn. Bielefeld: transcript, 2015, 241–256.

Dietrich, Anette: *Weiße Weiblichkeiten. Konstruktionen von ‚Rasse' und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*. Bielefeld: transcript, 2007.

Fischer, Hanns Friedrich: *Tropenkoller. Schwank in drei Akten*. Berlin: A. Entsch, 1896.

Fischer, Hanns: „Wie ich zur Bühne kam." *Sonntags-Zeitung fürs Deutsche Haus* 39 (1911), 915–916.

Fischer-Tiné, Harald / Susanne Gehrmann (Hg.): *Empires and Boundaries. Rethinking Race, Class and Gender in Colonial Settings*. New York: Routledge, 2009.

Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks,* übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1976.

Geißler Max: *Führer durch die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Weimar: Alexander Duncker, 1913.

Gouda, Frances: „Das ‚unterlegene' Geschlecht der ‚überlegenen' Rasse. Kolonialgeschichte und Geschlechterverhältnisse." *Geschlechterverhältnisse im historischen Wandel*, hg. von Hanna Schissler. Frankfurt a. M.: Campus, 1993, 185–203.

„Hanns Fischer." *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 61 (1953), 87–88.

Hermes, Stefan: „Kolonialliteratur", *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hg. von Göttsche Dirk, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.

Külz, Ludwig: *Blätter und Briefe eines Arztes aus dem tropischen Deutschafrika*. Berlin: Süsserott, 1906.

Levine, Philippa (Hg.): *Gender and Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

McClintock, Anne: *Imperial Leathe: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge, 1995.

Mills, Sara: *Gender and Colonial Space*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Orsat, Manuel / AA. VV.: *La neurasthénie du XIXe siècle au XXIe siècle: figures et masques de la première maladie psychosomatique. History of the Concept of Neurasthenia and its Modern Variants*, *Annales Médico-Psychologiques* 171.7 (2013), 357–361.

Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Carl Hanser, 1998.

Rash, Felicity: *German Images of the Self and the Other. Nationalist, Colonialist and Anti-Semitic Discourse 1871–1918*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2012.

Rau, Hans: *Der Marquis de Sade und der Sadismus*. Berlin: Berliner Zeitschriften Vertrieb, 1904.

Schneider, Rosa B.: *Um Scholle und Leben. Zur Konstruktion von ‚Rasse' und Geschlecht in der deutschen kolonialen Afrikaliteratur um 1900*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2003.

Simenon, Georges: *Tropenkoller*, übersetzt von Annerose Melter. Zürich: Diogenes, 1979.

Waldschmidt, Anne: „Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool." *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, hg. von Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem und Moritz Ingwersen Moritz. Bielefeld: transcript, 2017, 19–27.

Walther, Daniel J.: „Sex, Race and Empire. White Male Sexuality and the ‚Other' in Germany's Colonies, 1894–1914." *German Studies Review* 33.1 (2010), 45–71.

Wenden, Henry: *Tropenkoller. Ein Kolonial-Roman*. Leipzig: Richard Sattler, 1904.

Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind* (1999) als ästhetisches Behinderungsmodell

Silvia Ulrich (Turin)

1. Einleitung

Jenny Erpenbeck veröffentlichte ihre erste Erzählung *Geschichte vom alten Kind* im Jahre 1999.[1] Dieses Datum war damals (und ist noch heute, in retrospektiver Anschauung betrachtet) von großer Bedeutung für das wiedervereinigte Deutschland, das zehn Jahre nach dem Mauerfall die DDR völlig abgetan hatte. Für die ehemaligen DDR-Bürger war der Beitritt ihres Landes mit einer großen Unsicherheit, insbesondere bezüglich Arbeitsplätzen, Lebenskosten und sozialer Gleichberechtigung (von Frauen, aber auch gebrechlichen bzw. alten Menschen usw.) einhergegangen. Deshalb war die Stimmung nach der anfänglichen Euphorie von 1989 ziemlich negativ, voller sozialer Spannungen und von einer wachsenden Nostalgie seitens der ehemaligen DDR-Bürger begleitet, die das neue Wort „Ostalgie" ausdrückt. In einem Vortrag aus dem Jahre 2013 drückte Erpenbeck ihr eigenes Misstrauen gegenüber jeglicher positiven Erwartung in Bezug auf die plötzliche Wiedervereinigung Deutschlands aus: „Es riss uns in diese große, weite Welt hinein, so schnell, dass zum Denken keine Zeit mehr blieb. Riss es uns vorwärts oder rückwärts? Rückwärts, war mein Gefühl. [. . .] Der Preis war, dass was sich eben noch Gegenwart nannte, plötzlich Vergangenheit hieß" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 156–157). Ein Spannungsverhältnis hatte sich also den ehemaligen DDR-Bürgern abrupt offenbart: das zwischen jetzt und damals, zwischen heute und gestern. Die Auseinandersetzung mit einer plötzlich Vergangenheit gewordenen Gegenwart stellt für die junge Autorin die Pflicht dar, eine erwachsene Schriftstellerin zu werden, d.h. sich ständig „mit der Macht und Ohnmacht des Schreibens" zu konfrontieren, unter anderem in der genannten Geschichte, in der die oben erwähnten Widersprüchlichkeit an der Titelfigur selbst abzulesen ist: „Auch mein altes Kind ist eigenmächtig und ohnmächtig zugleich, Opfer seiner Biographie, Täter in Bezug auf seine falsche Identität. Es hat Pläne, aber es hat auch seine eigene rückwärtige Blindheit" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind'" 160).

1 Zitate und Hinweise auf die Erzählung werden im Folgenden durch die Abkürzung *GaK* samt Seitenzahl angeführt.

Die Handlung der Erzählung ist einfach und linear: Ein Mädchen wird eines Abends auf der Straße einer ihm unbekannten Stadt[2] allein gefunden, einen leeren Eimer in der Hand haltend. Das Mädchen gibt sich als gedächtnislose 14-jährige Waise aus und landet deshalb ins Kinderheim der Stadt. Die weitere *Geschichte* handelt vom Leben dieses Mädchens im Kinderheim, wo es ständig Konfrontationen mit seinen Gleichaltrigen und seinen Lehrern gibt, indem es deren böser Neugier und Missachtung unterliegt und deren gleichgültige Duldsamkeit stumm beobachtet.[3] Erst am Ende der Erzählung enthüllt sich das Geheimnis, das die Protagonistin von Beginn an umgeben hat: Das (angeblich) verwaiste Mädchen ist in der Tat eine dreißigjährige Frau, die sich für eine Heranwachsende ausgegeben hat und im Kinderheim die Wiederzusammenführung mit ihrer Mutter erfolglos zu vermeiden versuchte.

Zehn Jahre nach dem Mauerfall erinnert tatsächlich die *Geschichte vom alten Kind* im wiedervereinigten Deutschland an eine andere Zeit, als die Leute von der damaligen politischen Autorität wie ‚Kinder' behandelt, minimal versorgt und mit der Notwendigkeit der politischen Erziehung ständig konfrontiert wurden: „Da sollte endlich Schluss sein mit dem Sandkastenspiel Sozialismus. Da wollte das Volk endlich erwachsen sein" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 163); so stellt die Einbettung der Handlung in ein Kinderheim eine eindeutige Metapher dar, wie Nobile und Jones argumentiert haben. Gegen eine verbreitete ostalgische Sentimentalität, die bereit war, Fehler und Verantwortungen der Regierung ebenso wie der DDR-Bürger zu vergessen bzw. zu vergeben, übt Erpenbeck – der Kritik zufolge – eine Beurteilung jenes Systems und der Anpassungsfähigkeit des Einzelnen, die Menschen für die Herausforderungen eines spätkapitalistischen, von der nationalen wie internationalen Konkurrenz gekennzeichneten Staates im dritten Jahrtausend völlig ungeeignet machen: „[Wir waren] Provinz im Vergleich mit der westlichen Wirtschaft" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 156). So erklärt sich die Entscheidung der erwachsenen Frau, eine zweite Adoleszenz zu erlügen (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 147) und wieder in den Schoß des ordnungsstiftenden Kollektivs zurückzukehren,[4] die erlangte (trügerische) Freiheit des vereinigten Deutschlands für das Kollektiv

2 Es geht um Dresden, wie man während der Lektüre erfährt (*GaK* 100–101).

3 Das Kinderheim in der *Geschichte* hat symbolischen Wert und bezieht sich keinesfalls auf die wirklichen Heime in der DDR. Zu letzteren siehe den Artikel von Angelika Censebrunn-Benz.

4 Das Motiv der Verjüngung wurzelt in einer biografischen Episode aus dem Leben von Erpenbecks Großmutter Hedda Zinner. Diese befreundete sich einst mit einer halbwüchsigen Patientin in einem Krankenhaus, die sich dann als 31-jährige Frau herausstellte (vgl. Jones 119). Erpenbeck selbst führte ein ähnliches Experiment, indem sie sich im Alter von 27 Jahren vier Wochen lang inkognito in eine Schule aufnehmen ließ und dort eine Jugendliche spielte, um Materialien für ihre Erzählung zu sammeln (vgl. Ludorowska 81).

eintauschend. Das Mädchen hat eine paradoxe Beziehung sowohl zur kollektiven als auch zur privaten Vergangenheit, weil beide bei ihm einerseits in Vergessenheit geraten, andererseits immerhin eine große Rolle für seine Identität spielen (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind'" 164–165). Das Motiv des Vergessens kennzeichnet die Erfahrung der Protagonistin mit der Vergangenheit in zweifacher Weise. Erstens weist das Vergessen auf die Verdrängung der NZ-Vergangenheit Deutschlands hin, von der das sich selbst für schuldig haltende Mädchen sich schämt (*GaK* 101); zweitens verkörpert die Mutter die Vergessenheit, als sie vor dem schließlich als älter entlarvten Mädchen plötzlich dasteht und von diesem verleugnet wird (*GaK* 124–125). Die Mutter, „die gar keine Mutter sein kann, wie Erda in der deutschen Mythologie" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind'" 169), gilt allegorisch für das zwar wiedervereinigte, aber unter falschem Vorzeichen stehende Land, als ob das Mädchen eine schändliche Kontinuität zwischen dem Vorkriegs- und dem seit 1990 wiedervereinigten Deutschland sieht, die es[5] vergeblich durch seine eigene Flucht ins Kinderheim vermeiden möchte. Der die Erzählung durchziehende Gegensatz Jugend – Alter, der das Spannungsverhältnis Gegenwart – Vergangenheit zum Ausdruck bringt und schon im Titel anklingt, endet somit in einer gescheiterten Regressionsutopie, wie die zwar plausible aber nicht erschöpfende Interpretation von Ludorowska zeigt.

Meine folgenden Ausführungen weisen darauf hin, wie Erpenbecks Erzählung weitere Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Ausgehend von den Körpereigenschaften der Protagonistin, die im Laufe der Erzählung als außerordentlich erscheinen, basieren sie auf dem theoretischen Rahmen des Neumaterialismus, insbesondere Necia Chronisters Aufsatz zu dieser Geschichte aus der Perspektive des *material feminism*, um die kritischen Deutungsperspektiven der Erzählung zu erweitern. Dabei löscht der neumaterialistische Ansatz die Bezüge zur deutschen Geschichte nicht, sondern er dekliniert sie mit weiteren intellektuellen Kulturbewegungen, vor allem Feminismus und Posthumanismus – wobei Überlegungen zur Ästhetik der körperlichen Differenz und dessen Wahrnehmung durch die Leser:innen mit Denkanstößen aus der Behindertenforschung verflochten werden. Es gilt nämlich festzustellen, ob die feministische Perspektive in Verbindung mit posthumanistischen Überlegungen den weiblichen Körper zum Bedeutungsträger machen und ihn gleichzeitig zum Subjekt-Objekt von Abjektionsdiskursen festlegen, so wie sie von den *Disability Studies* thematisiert wurden. Zudem ist auch kritisch zu diskutieren, ob der Körper als Prototyp der Differenz in Form von Behinderung sich noch allegorisch deuten lässt oder ob er vielmehr zum rhetorischen

5 In der Erzählung verwendet Erpenbeck stets das Neutrum in Bezug auf das Mädchen; damit bewirkt sie die Aufhebung von biologischem Geschlecht und sozialem Gender, wie es Judith Butler in *Gender Trouble* theoretisch thematisiert hat.

Stilmittel auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene wird, um der Leserschaft eine kritische Auseinandersetzung mit dem Text durch persönliche Identifikation mit dem erzählten Körper anzubieten.

2. Eine zwischen Geschichte und Neumaterialismus schwankende Hauptfigur

Der ziemlich einfachen und linearen Handlung von Erpenbecks *Geschichte* steht eine zweideutige und obsessive Beschreibung der Protagonistin gegenüber. Denn das Mädchen wird als unbeholfen (*GaK* 19), „großgeraten[]" (*GaK* 20), „unförmig[]" (*GaK* 27), mit einem „gewaltige[n] Körper" (*GaK* 32), schwach (*GaK* 28), mit einem „große[n], fleckige[n] Gesicht" (*GaK* 8) beschrieben. Außerdem ist es „ungeschickt" und „kann nicht einmal richtig laufen" (*GaK* 28, 94), fällt manchmal auf den Boden (*GaK* 91) – nicht zuletzt, weil es mit Mitschülern und Mitinsassen des Kinderheims zusammenprallt (*GaK* 28). Die Erzählstimme bezeichnet es schließlich auch als dumm (*GaK* 23), weil es nicht einmal den Aufgaben einer achten Klasse nachkommen kann (*GaK* 78):

> Und indem scheinbar wirkliche Dummheit, Dummheit, Dummheit, die beinahe größer ist, als es selbst die Dummheit derjenigen sein dürfte, die immerhin die unterste Position in der Hierarchie einnimmt, der Grund dafür ist, daß das Mädchen von Lehrern wie von Schülern aufgegeben wird [. . .], weil es nicht schneller kann, weil bei ihm, wenn es nur drei Schritte tut, bereits Schweißtropfen auf dem Rücken der Nase erscheinen und anzeigen, daß das Äußerste erreicht ist. Und gerade weil man es aufgegeben hat, und weil das Mädchen keinen Anlaß zu Neid und Kampf gibt, kann man über es lachen, man kann es auch schubsen, daß es fast zu Boden fällt. [Es] empfindet in dem Moment, in dem es geschubst wird, so daß es fast zu Boden fällt, [. . .] daß es diesen untersten Platz einnimmt, den niemand ihm streitig macht, einen Platz, den es nicht unter übergroßer Anstrengung erringen und halten muß, sondern einfach durch gründliches Vergessen und daraus folgende gründliche Dummheit, durch Sich-Schubsenlassen und ein wenig Schluchzen. (*GaK* 23–25)

Das daraus hervorgehende Gesamtbild der Protagonistin entspricht einer Abweichung von einem gesellschaftlichen Durchschnitt und einer unbestimmten Untauglichkeit, die einer teils körperlichen, teils geistigen Behinderung ähnelt,[6] was schließlich ein Gefühl der Unsicherheit erweckt: „Der gewaltige Körper des Mädchens befördert noch diese Unsicherheit, [. . .] er sieht schwankender aus als die anderen vierzehnjährigen Körper" (*GaK* 32). Die

6 Vgl. die morphologische Ähnlichkeit der Wörter ‚Un-tauglichkeit' und *Dis-ability*, wobei das Adjektiv ‚tauglich' laut Digitalem Wörterbuch der deutschen Sprache ursprünglich „fähig sein, etwas zu tun" bedeutet.

feministische Philosophin Rosi Braidotti spricht in *Madri, mostri e macchine* (1996; englische Übersetzung *Monsters, Goddesses and Cyborgs,* 1996) von *mostri* (Ungeheuern) in Bezug auf solche Romanfiguren, die meistens weiblichen Geschlechts sind (10–11). Dem ordinären sexuellen Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Körper fügt Braidotti weitere Unterschiede hinzu, die im medizinischen nicht weniger als im sozialen Diskurs große Relevanz gewinnen. Eben wegen des morphologischen Andersseins solcher Figuren und deren abweichender Körperstruktur bezeichnet man sie als Ungeheuer, weist ihnen einen niedrigen Rang in der Gesellschaft zu, ohne sie jedoch aus dem öffentlichen Diskurs völlig tilgen zu können. Die *Geschichte vom alten Kind* kann sich deshalb in den Worten Braidottis spiegeln. Eben von diesem ungeheuerlichen, sich nicht mit den weiblichen Geschlechtsmerkmalen identifizierenden Körper ausgehend – z. B. in der Szene, als eine jüngeren Schülerin das ‚Mädchen' über ihre Periode fragt[7] – bettet Erpenbeck diesen Körper in einen Diskurs ein, der die Grenzen aller herkömmlichen Körperdiskurse, eingeschlossen den Gegensatz Mann – Frau, überschreitet (siehe Butler, *Bodies That Matter*). Erpenbeck denkt also den Körper neu, so dass auch die Kategorie Geschlecht bei dem Mädchen zum materiellen Verhältnis wird. Wegen der Außerordentlichkeit des Mädchens und dessen Abhängigkeit von der Materialität ihres Zustandes rückt sein Körper auf Kosten von dessen geistigen Eigenschaften in den Vordergrund. Braidotti schildert die Außerordentlichkeit des ungeheuerlichen Körpers mit Bildern des Elends, der Abjektion und der Monstrosität:

> L'anomalo, o l'anormale, viene dunque costituito come figura abietta e tuttavia ubiqua: è l'altro che si deve in ogni modo evitare, a cui è proibito assomigliare. Tutto si gioca appunto sulla somiglianza e la differenza, dove i segni distintivi e quindi i criteri di differenziazione non sono gli attributi sessuali, ma organi, morfologie o fisiognomie specifiche. La normalità definita come 'grado zero della mostruosità' riassume in sé una serie di aspettative e di norme sociosimboliche che fanno di un certo tipo di corporeità il modello di base. (Braidotti 11)

> Das Atypische oder Abnormale konstituiert sich auf diese Weise als elende und doch allgegenwärtige Figur: Es ist das Andere, das um jeden Preis vermieden werden muss, dem man nicht ähneln darf. Es geht um Ähnlichkeit und Unterschied, wobei die Unterscheidungsmerkmale und damit die Kriterien für die Differenzierung nicht die Geschlechtsmerkmale, sondern bestimmte Organe, Morphologien oder Physiognomien sind. Die als „Nullgrad der Monstrosität"

7 Da das Mädchen die eigene Erfahrung von der weiblichen Fruchtbarkeit als ekelhaft empfindet, übergibt es sich in Nicoles Schoß der jüngeren Nicole (*GaK* 92–93).

> definierte Normalität fasst eine Reihe von Erwartungen und sozio-symbolischen Normen zusammen, die eine bestimmte Art von Körperlichkeit zum Grundmodell machen.[8]

Das Mädchen entfernt sich wesentlich und bewusst von diesem ‚Nullgrad der Monstrosität', indem es auf die unterste Stufe der gesellschaftlichen Leiter abzielt, wo es ungestört ein sorgenfreies Leben führen kann, das sich im Zeichen der Rücksicht auf die Anderen entwickelt. Der Verzicht auf jeglichen Kampf um Selbstdurchsetzung, der an Kafka erinnert,[9] rückt jedoch die Aufmerksamkeit auf den *Care*-Umstand in der postmodernen Gesellschaft: Das Mädchen lässt sich gerne von einer Mitschülerin bzw. dem Personal des Kinderheims betreuen und sogar medizinisch behandeln. Das für die Eingliederung in der Gemeinschaft völlig ungeeignete Mädchen bildet also, eben *wegen* und *durch* die frappierende Materialität seines Körpers, den Mittelpunkt des Interesses und büßt etwas von der eigenen Menschlichkeit zu Gunsten seiner Maschinenhaftigkeit ein: „Das Personal [der Krankenstation, wo das Mädchen eingeliefert wird, S.U.] öffnet die Tür des Krankenzimmers ohne anzuklopfen [. . .], ungefragt wird in den Körper des Mädchens hineingegriffen, wird gemessen und kontrolliert, was vorgeht, und das Mädchen muß sich nicht einmal schämen [. . .], daß es innerlich den gleichen Mechanismus hat wie alle anderen" (*GaK* 54). Zudem steht die Maschinerie des Mädchenkörpers aus wie „eine einzige riesige blinde Anhäufung, ein Materiallager, zu dessen Verwertung aber die Gebrauchsanleitung fehlt" (*GaK* 58). Dieser Körper bietet sich dem Mädchen ebenso wie seinen Mitmenschen als unabwendbar und unverwendbar, und eben darin liegt seine unermessliche Freiheit.

Seit etwa zwanzig Jahren findet innerhalb feministischer Debatten eine programmatische Hinwendung zur „Materialität" statt, die Stacy Alaimo und Susan Hekman als „Material Turn" bzw. als „New Materialism" oder auch als „Material Feminism" bezeichnen (zitiert in Garske 111). „Die Philosophie, die hinter dem *New Materialism* steht, sagt den vertrauten Instrumenten der Gesellschaftstheorie – Dialektik, Negativität, Kritik – den Kampf an" und wirft zugleich die Frage auf, „ob der New Materialism dann noch in der Lage ist, Herrschaft zu denken" (Dück und Schütt 9), vor allem in Anbetracht der Verbindung von menschlichem Körper mit Werkzeugen wie Prothesen, Orthesen und Gehhilfen. Dies wird sich in Bezug auf den Rollstuhl in der *Geschichte* noch zeigen. Dass das Mädchen das Urteil von Mitschüler:innen

8 Übersetzung hier und weiterer italienischer Zitate S.U.

9 Vgl. in Milena Jesenkas Nachruf auf Kafka: „Er war zu hellsichtig, zu weise, um leben zu können, zu schwach, um zu kämpfen, schwach wie es edle, schöne Menschen sind, die sich nicht darauf verstehen, den Kampf mit ihrer Angst vor Unverständnis, Ungüte, intellektueller Lüge aufzunehmen, da sie im voraus um ihre Hilflosigkeit wissen und im Unterliegen den Sieger beschämen." (Kafka 379)

und Lehrer:innen ihm gegenüber zu manipulieren und steuern versucht, zeigt, dass Schwäche eine Maske ist, um „die Starken in die Irre zu führen" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 153). Das Mädchen betrügt Lehrer:innen, Erzieher:innen und Mitschüler:innen. Dieser Betrug ist jedoch von einer ästhetischen Leichtigkeit gekennzeichnet im Vergleich mit der Bereitschaft der Menschen, Duldsamkeit dem vermuteten sozialen ‚Bösen' gegenüber zu zeigen – etwa der politischen ebenso wie der ökonomischen Manipulation, der Steuerung und Kontrolle von oben bzw. durch Andere, der Täuschung, des unverantwortlichen Vergessens, der Vorführung von Eitelkeiten usw., die man sowohl in der ehemaligen DDR als auch im heutigen Westen beobachten kann. Zudem hat der Betrug des Mädchens die Demaskierung zum Ziel, d. h. die Neigung der Leute offenzulegen, schwächliche Menschen (Frauen, Kranke, Greise usw.), die dem Kampf ums Überleben in der spätkapitalistischen Gesellschaft nicht gewachsen sind, ihrem eigenen Zustand auszuliefern.

Der Neumaterialismus, der in den Beiträgen zum Feminismus u.a. von Donna Haraway (*Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*, 1984) und Judith Butler (*Gender Trouble*; *Bodies That Matter*) wurzelt, fokussiert seine Aufmerksamkeit mit Karen Barad auf den *agentiellen Realismus* (2007) und die posthumanistische Performativität mit denen er das Bezugssystem von erkennendem Subjekt und erkanntwerdendem Objekt neu zu fassen und zu überwinden unternimmt, wodurch Begriffe wie Materie und Materialität immer wieder an Bedeutung gewinnen (Garske 113–115). Dies ist in der *Geschichte* an der folgenden Passage deutlich ersichtlich:

> Die Ärzte haben in einem unbedachten Moment den Körper des Mädchens einen Knochensack genannt, dieser Ausdruck verfolgt das Mädchen bis in den Schlaf hinein, es muß wieder träumen: von verrutschten Ellenbogen, und von einem Schädel, der so schwer ist, daß er unter der Haut hinabgleitet bis zwischen die Knie, von offenem Fleisch, offen daliegenden Sehnen, die ineinander verwachsen sind, so daß man ein Messer nehmen muß und sie durchschneiden. (*GaK* 119–120.)

Diese Beschreibung erinnert an die anatomische Sezierung eines Körpers,[10] einer Autopsie ähnlich, und zeigt die Verschwommenheit zwischen lebendigem und totem Körper, so dass dabei auch die Grenzen zwischen dem

10 Vgl. auch Braidotti (61), die meint, dass die Teratologie (Lehre von den Fehlbildungen der Lebewesen) seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Ungeheuer in die Kategorien des Übermaßes, des Fehlens oder der Dislokation unterteilt hat. An dem Traum des Mädchens lässt sich eben die Dislokation erkennen, vor allem als das Gehirn in die Knie hinabgleitet.

Auferlegen von Leiden und dessen Ertragen, an denen Täter und Opfer (der Gegenwart ebenso wie der Vergangenheit) erkennbar sind, flüchtig werden. Dies lässt sich in der *Geschichte* weiterverfolgen, als das ins Krankenhaus eingelieferte Mädchen ein Vakuum im Kinderheim hinterlässt, das die gleichgültig-schuldige Abneigung seiner Mitschüler:innen anprangert:

> [Es] wird über den Verbleib [im Kinderheim, S.U.] des Mädchens nicht gesprochen. Dieses Schweigen ist umso bemerkenswerter, als es der Stellung, die das Mädchen eingenommen hat, nicht angemessen scheint. Es ist zu groß. Es erzählt von einer außerordentlichen, untilgbaren Beleidigung. Aber weder der vogelgesichtige Maik, noch Nicole, noch Erik, der Banknachbar mit dem hohen technischen Verstand, auch nicht Björn oder Saskia – niemand vermöchte zu sagen, was das Mädchen getan hat, daß man es jetzt totschweigt. Nur eine ungeheure Hoffnung blüht, es möge nicht zurückkehren. (*GaK* 119)

Die Dichotomie ‚Auferlegen – Ertragen' hatte Erpenbeck im Sinn, als sie in ihrem Vortrag von 2013 danach fragte, „durch wie viele Schichten hindurch Begriffe wie ‚Opfer' und ‚Täter' gefiltert werden müssen, bevor sie einen Sinn ergeben" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 153). In dieser Perspektive stellt das Schweigen eine flüchtige Grenze zwischen Opfertum und Täterschaft dar, die unbewusst aber endgültig überschritten wird und die Machtverhältnisse entscheidend umkehrt. Dies erklärt Beatrice Müller, als sie zu den Folgen der Verschwommenheit zwischen Opfer und Täter überlegt: „Dasjenige, was nicht versprachlicht werden kann, muss unterdrückt werden und ist damit nicht lebbar, ist weder Objekt noch Subjekt und wird demzufolge zum Abjekt. Dieses subjekttheoretisch nicht Lebbare verbindet sich implizit mit verschiedenen Bereichen der Gesellschaft, die daher ebenfalls grundsätzlich auf der Exklusion und Verdrängung aufbaut."[11] (Müller 34.)

Die Abjektion des Mädchenkörpers als abnormal, imperfekt und untauglich ist nicht zufällig, ebenso nicht zufällig ist schließlich dessen Erkanntwerden als ein ‚behinderter' Körper. Die Verfasser:innen des Sammelbandes zum Thema Behinderung, *Der [im]perfekte Mensch* (2003), betonen in ihrer Einleitung, dass in literarischen Texten „Behinderung oder Imperfektion stets von einem Körper her gedacht [wird], auch wenn von ‚psychischer' oder ‚geistiger' Behinderung die Rede ist. Einzig an körperlichen Äußerungen, Körperformen, Bewegungen oder Lauten wird sie identifiziert." (Zirden, Lutz, Staupe und Macho 14.) Das Mädchen der *Geschichte* ruft tatsächlich den Eindruck hervor, es leide an irgendwelcher Behinderung, die das Erreichen von jeglichem Ziel – mit Ausnahme des Aufgenommenwerdens in das

11 Ein von Julia Kristeva stammender Begriff, dem Ekel ähnlich aber mit Wirkungen auf die Leute; vgl. weiter unten.

Kinderheim – ‚behindern' oder unmöglich machen. Dabei mag vielleicht die Ähnlichkeit mit zwei anderen Romanen auffallen, wo ‚beeinträchtigte' männliche rotagonisten im Vordergrund stehen, was die Leser:innen dazu veranlasst, das Mädchen mit dem Prototyp eines Menschen mit Behinderung zu identifizieren und sich ihm gegenüber – ebenso wie Lehrer und Mitschüler – demgemäß zu verhalten. Denn ein imaginärer roter Faden knüpft Erpenbecks Mädchen z. B. mit dem buckligen Oskar Matzerath aus der *Blechtrommel* von Günter Grass, der sich nach seinem dritten Lebensjahr als Protest gegen Nazi-Deutschland weigert zu wachsen; oder mit dem Helden von Benjamin Leberts *Crazy* (1999), der autobiographisch von den Erfahrungen eines halbseitig gelähmten Jugendlichen in einem Internat und dessen Problemen mit dem Erwachsenwerden und der Pubertät handelt. Im Gegensatz zu den genannten Romanen jedoch enthüllt sich Erpenbecks Mädchen im Laufe der Erzählung als eine Figur mit Bewusstsein, die für sich selbst einen abseits gelegenen Platz in der Gesellschaft gewählt hat, wo es „die Macht der Beobachtung" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 160) ausüben und genießen kann. In diesem Sinne hat Erpenbecks Mädchen viel mit Robert Walsers Protagonisten des Romans *Jakob von Gunten* (1903) gemeinsam, der im Internat das Dienen lernt und auch auf die unterste Stufe der Gesellschaft abzielt. Zudem hält Erpenbeck – damals als Regieassistentin tätig – ihre Protagonistin für eine Maske und geht mit ihr folgendermaßen um (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 159). Denn das Mädchen verheimlicht sein wirkliches Alter, es setzt die Maske der 14-jährigen auf, um für sich eine neue Gegenwart zu erfinden, wie ein Schauspieler im Theater. Dazu betonte Erpenbeck: „Das, was in der *Geschichte vom alten Kind* passiert, kann als Spiel beschrieben werden, als Experiment." (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 163.) Dies veranschaulicht als Beispiel die Beziehung zwischen Schule (d. h. der Bühne des Mädchens) und Leben: „[K]eine schlechte Note zieht etwas Wirkliches nach sich, ganz und gar unwirklich sind die Noten [. . .]. Und wenn es seitens der Lehrer dann mahnend heißt, man lerne nicht für die Schule, sondern für das Leben, bestätigt dies nur einmal mehr die Zuversicht, dass Schule und Leben zweierlei sind." (*GaK* 22)

3. Ästhetische und rezeptionsästhetische Begründungen von Behinderung

In ihrem Vortrag von 2013 überlegt die Autorin aus einer ästhetischen Perspektive zu den unendlichen Möglichkeiten des Schreibens, die im ungewissen Ausgang gipfeln und etlichen Bedeutungen freie Bahn lassen (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 166). Damit begründet sie auch aus ästhetischer Sicht die Ausdeutung des Mädchenkörpers als einen behinderten – eine

Möglichkeit, mit der Erpenbeck selbst m. E. nicht nur rechnet (siehe die Szene mit dem Rollstuhl, *GaK* 113), sondern sie mit Stolz ansteuert: „[Ich weiss], dass im Kopf eines jeden Lesers bestimmte Vorstellungen ‚gezündet' werden, ich habe also nicht nur Macht über meine Figur, sondern auch über die Leser" (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 161). Necia Chronister meint in ihrem Aufsatz zu Erpenbecks *Geschichte*, dass die Konstruktion von fiktionalen Körpern immer ein Akt der Zusammenarbeit zwischen Autor und Leser ist; deshalb seien Indizien unserer eigenen Materialität in der metamorphen Natur fiktionaler Körper offensichtlich. Je nach der jeweiligen Autor-Leser-Konstellation nehme jeder Körper eine andere Form an (Chronister 125–126). Es handelt sich um die aktualisierte Anwendung rezeptionsästhetischer Befunde der Konstanzer Schule auf den Diskurs des Neumaterialismus, der die zeitgenössische Literatur prägt und die Sprache den Körpern, die sie produzieren, unterordnet (siehe Butler, *Gender Trouble*). Deshalb wirkt die Sprache des Mädchens genauso unbeholfen, unsinnig und langweilig wie die Person selbst (*GaK* 21–22). Wolfgang Iser, der zusammen mit Robert Jauß einer der wichtigsten Exponenten der Konstanzer Schule war, formulierte seine Theorie von ‚Leerstellen' folgendermaßen: „Immer dort, wo Textsegmente unvermittelt aneinanderstoßen, sitzen Leerstellen, die die erwartbare Geordnetheit des Textes unterbrechen." (Iser 302.) An diesen Stellen sei der Leser beauftragt, die Textsegmente in eine sinnstiftende Beziehung zueinander zu setzen. Erpenbeck nennt die Leerstellen in ihrer Erzählung ‚Zwischenräume' und setzt sich dafür ein, dass sie in jeder Druckausgabe, den Übersetzungen eingeschlossen, beibehalten werden (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 167–168).

Die rezeptionstheoretischen Argumente der Konstanzer Schule lassen sich an dem Mädchenkörper in Erpenbecks *Geschichte* ablesen, weil dieser zwar als eine ästhetische Konstruktion erscheint, aber zugleich als sehr materiell zu verstehen ist, so dass das Verhältnis Autorin – Protagonistin – Leser:in von dieser Materialität völlig geprägt und durchzogen ist, wie schon Chronister argumentiert hat (127). Obwohl also das Mädchen im Text niemals als eingeschränkt bezeichnet wird, taucht dessen Behinderungsaura durch die Dynamik Erkennen – Erkanntwerden auf: das Erkennen seiner Mitmenschen in der Fiktion und der Leser:innen in der Wirklichkeit, also innerhalb und außerhalb des Textes. Die Szene der Befragung des Mädchens zu Brechts Stück *Puntila und sein Knecht Matti* ist dabei entscheidend:

> Es zwingt die Lehrerin geradezu, es aufzurufen, seine Demutshaltung ist wie ein Sog, der den bösen Willen der anderen, den der Lehrerin eingeschlossen, auf sich zieht. [. . .] Und auf diese Weise wird das Mädchen wiederum die Lehrerin dazu bringen, sich zu schämen, nämlich dafür, daß sie sich hat hinreißen lassen, es zu traktieren. Daß das Mädchen selbst sie mittels eines Soges förmlich gezwungen hat, es zu traktieren, weiß die Lehrerin natürlich nicht. . . . Die

> Lehrerin wird in dem Versuch, diese Milde vor sich selbst zu rechtfertigen, bei sich denken, daß das Mädchen auf eine so gründliche Weise unfähig ist, etwas zu wissen, daß keine Strafe an dieser Unfähigkeit etwas ändern würde, daß das Mädchen ein absolut verlorener Fall ist, und daß es das Richtigste sein wird, es aufzugeben. (*GaK* 27–28).

Zwar verzichtet Erpenbeck auf die Bezeichnung ‚Behinderung' in ihrem Text, indem sie ihre Protagonistin sogar mit einem bestimmten Willen versieht, mit dem sie sich ein neues Leben durch ein auf Lüge und Betrug basiertes Verhalten mit Bewusstheit auswählt und entwirft (vgl. *GaK* 16–19); sie veranlasst aber den Leser, aus dieser Szene eine Diagnose von totaler Untauglichkeit wie bei einer Schwerstbehinderung zu folgern. Zumal diese Diagnose von der darauffolgenden Zeile untermauert scheint, die von der Puntila-Szene graphisch getrennt ist und wie ein so unheimliches wie dogmatisches Gebot klingt: „Ich bin das Schwächste. Keines von den Findlingen, die mich umgeben, ist schwächer als ich." (*GaK* 28). Zudem wird das Mädchen dreimal medizinisch behandelt – ein Umstand schließlich, der das Leben von Menschen mit Behinderung oft kennzeichnet.

Es mag erstaunlich erscheinen, dass Erpenbeck sich eines abnormalen, trügerischen und imperfekten Menschenbildes bedient, um ihrer Leserschaft eine Post-Wende-Allegorie zu veranschaulichen – es sei denn, die *Geschichte* gilt als allegorischer Zerrspiegel. Ein weitaus schrecklicheres Szenario, das sonst bestimmt wäre, den meisten verborgen zu bleiben, lässt sich aber auch durch jenen abjekten Körper erblicken.[12] Denn in der Lüge und Niedertracht des Mädchens entdeckt Erpenbeck einen Beweis dafür, dass es deutliche Berührungspunkte zwischen ihm und der Nazi-Vergangenheit Deutschlands gibt: „Man kann den totalen Herrschaftsanspruch der Nationalsozialisten gespiegelt in der Niedrigkeit des Mädchens erkennen und die Zerstörung Dresdens, die an einer Stelle erwähnt wird, als Zeichen seines Scheiterns, des nahen Endes." (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind' " 168.) Die Wendepunkt-Szene (*GaK* 70–72) erzählt die unbewusste Komplizenschaft des Mädchens mit dem durch einen Mitschüler begangenen Diebstahl. Sie zeigt, dass die Fügsamkeit des Mädchens die Voraussetzung für dessen tolerierte Aufnahme in die Gruppe der Gleichaltrigen ist: „So hat sich erwiesen: Das Mädchen ist verwendbar. Von da an verspürt das Mädchen eine Verschiebung der Fronten, eine Art kollektiven Windwechsels, dessen Ursache ihm

12 Unter diesem Blickwinkel erinnert die *Geschichte vom alten Kind* an das in einer Schule in Kalifornien in den Sechziger Jahren durchgeführte Experiment, von dem der Roman von Todd Strasser *The Wave* (1981) handelt. Damals wollte ein Lehrer prüfen, ob eine fanatische und unterdrückende Macht, wie einst die nationalsozialistische es war, erneute Zustimmung und soziale Unterstützung in der Nachkriegsgesellschaft herbeiführen konnte.

verborgen bleibt. Es ist ein angenehmes Gefühl. [. . .] Es verstummt, ohne zu wissen, daß das Stummsein die erste Eigenschaft ist, die seine Klassenkameraden an ihm schätzen.“ (*GaK* 72–73.) War das wiedervereinigte Deutschland von 1999 wirklich bereit, das gesellschaftliche ‚Böse‘ – d. h. die Schwächsten als unangenehme und unnütze Last zu Gunsten der Überlegenheit von Wenigen – zu erkennen, zu entlarven und vorzeitig zu kämpfen? Mir scheint, dass ein erlogener untauglicher Körper wie der des Mädchens wie ein Lackmustest funktioniert, der zeigt, wie das unerklärlich rätselhafte ‚Böse‘ sich in die Gesellschaft hinein schleicht, ohne dass die Leute es erkennen (wollen) und sich dagegen wehren können. Dies ist m. E. an der Szene ersichtlich, als die Mitschülerin Nicole das ins Krankenhaus eingelieferte Mädchen besucht und mit ihm mitleidig umgeht, wenn auch mit gemischten Gefühlen:

> Nicole kniet am Bett nieder und weiß nicht, was sie sagen soll. Sie blickt in dieses große, fleckige Gesicht, das, nun stumm, ihr zugewandt ist, wie auf die Oberfläche eines unbekannten Planeten. Sie hat Angst von dieser reglosen Masse, und gleichzeitig schämt sie sich dafür, daß sie Angst hat. Das Mädchen hat seinen Kopf wieder in die Kissen gelegt und rührt sich nicht. Das einzige, was sich an ihm bewegt, ist der Rotz, der ihm aus der Nase läuft. Nicole zieht ein Papiertaschentuch aus dem Ärmel ihres Nachthemds und wischt dem Mädchen die Nase sauber. Das Mädchen bedankt sich. (*GaK* 112.)

Beatrice Müller erklärt, dass die Abjektion – ein von Julia Kristeva in ihrem Buch *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982) geprägter Begriff für gesellschaftliche Verwerfung – sich häufig „mit dem Nicht-Einheitlichen, Unstrukturierten und Unsauberen“, identifizieren lässt (Müller 34). Man denke an Körperflüssigkeiten. In Erpenbecks *Geschichte* kommen immer wieder Bezüge darauf vor, etwa in Form von Rotz (*GaK* 57, 71, 112), Blut (*GaK* 91–92), Schweiß (*GaK* 24), Menstruation (*GaK* 92–93), Erbrechen (*GaK* 93, 106) und Sperma (*GaK* 105). Das oben angeführte Zitat zeigt außerdem, dass die Abjektion die Prämisse von unbewusst versteckter *Care*-Arbeit ist, die sich nicht als traditionelles Arbeitsverhältnis entwickelt, sondern als (in patriarchalischen Gesellschaften oft unbezahlte) Beziehung zwischen Abjektem und dessen Pfleger:in, auch „abjekten Anderen“ genannt (Müller 37). Ludorowska (82) hat dabei die problematische Stellung von Kindern wie den Mitschülerinnen Nicole, Babette oder Mandy unterstrichen, die wegen Republikflucht bzw. Spionageverdacht in der DDR Korrektionsmaßnahmen erfuhren. Dieser Interpretation zufolge gilt Nicole als abjekte Andere schlechthin; nichtsdestoweniger berichtet die Erzählinstanz über Nicoles Widerwillen gegenüber dieser Rolle: „Anfangs wollte z. B. Nicole auf jeden Fall in der Krankenstation vorbeischauen, es war ihr jedoch immer wieder etwas dazwischengekommen, bis sie sich schließlich eingestehen mußte, daß sie eine Abneigung, ja sogar eine heftige Abneigung dagegen empfand, das Mädchen

zu besuchen“ (*GaK* 118–119), als ob dessen Anwesenheit ihre Emanzipation endgültig bedrohen würde.

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive gipfelt die doppelte Abjektion des Mädchens und Nicoles in einer echten Herausforderung: Diese betrifft das Erkennen bzw. das Erkanntwerden als abjektes Wesen innerhalb und außerhalb der *Geschichte*, legt aber zugleich auch die Stellung der *Geschichte* innerhalb der deutschen Literatur fest. Zu Beginn der Erzählung, als die Erzählinstanz den Mädchenkörper als schwankend bezeichnet, beurteilt sie dessen Wirkung auf die Mitmenschen folgendermaßen: „[D]ieses Schwanken wird von den anderen wahrgenommen und als Provokation empfunden.“ (*GaK* 32) Der Kontext betrifft die vermeintliche Pubertät des Mädchens, die die Mitschüler zunächst erregt (siehe die erlittene sexuelle Belästigung, *GaK* 33), diese aber kurz danach nicht mehr wirklich interessiert (vgl. *GaK* 82). Bei diesen Jungen ist eine Art Hedonismus wirksam, z. B. die Idee einer kulturbedingten reizenden Schönheit als Spiegel innerer positiven Werte, die aber im Laufe der Handlung völlig verleugnet werden.

Unter einem rezeptionsästhetischen Blickwinkel hingegen löst die Benennung der Provokation eine themenübergreifende Überlegung aus, als ob die Provokation nicht bloß auf sexueller Ebene erfolgen sollte, sondern als ob sie vielmehr um das Interesse der Gleichaltrigen für das Mädchen schlechthin kreisen würde. Robert Jauss zufolge, der in seinem rezeptionstheoretischen Manifest *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970) für die Literaturwissenschaft aus einer geschichtlichen, den Leser miteinbeziehenden Perspektive plädierte, kommt der Leserschaft die Aufgabe zu, die Bedeutungshorizonte der ‚Provokation‘ zu enträtseln und sie in eine Relation Frage – Antwort bzw. Problem – Lösung zu bringen (vgl. Jauss 169). Erpenbecks *Geschichte* bewirkt tatsächlich fruchtbringende Überlegungen zur deutschen Geschichte – durch die kritische Auseinandersetzung mit der doppelten Vergangenheit Deutschlands – ebenso wie zur Literaturgeschichte, indem Erpenbeck ihre Protagonistin mit anderen Figuren und Werken der deutschen Literatur verknüpft – mit dem Ergebnis, dass sie ihre Protagonistin zusammen mit jenen Figuren und Werken in einen Diskurs rückt, der mit einem neuen kulturellen Horizont übereinstimmt. Dieser methodologische Perspektivwechsel führt zu der Frage: Was wirkt eigentlich provokatorisch an dem Mädchen bzw. an dessen Verhalten, wenn nicht die unerwarteten Verknüpfung von Gedankengängen der Leser:innen, die aus ihm ein behindertes Wesen machen, ohne es jedoch für ein Opfer der eigenen Behinderung zu halten? Daraus entsteht aber auch eine zweite Frage, nämlich ob der Betrug des Mädchens durch die Inszenierung der eigenen Behinderung als eine Provokation wirkt? Folgendermaßen lässt sich z. B. die Rollstuhlszene beurteilen: „Anfangs lässt es sich einige Male in einen Rollstuhl heben und fährt – überraschenderweise aufjauchzend – mit hoher Geschwindigkeit

den Flur hinunter.“ (*GaK* 113.) Da Lüge und Betrug seit jeher als Provokation gelten, werden sie auch von der Leserschaft für skandalös gehalten, zu Gunsten einer unnützen Konventionstreue, als wäre die Verknüpfung von Menschen mit Behinderung mit deren Rollstuhl nur Anlass zu Klage und Traurigkeit. Der Betrug im Text gilt jedoch als eine ‚andere‘ Freiheit, als eine Art Schelmenfreiheit, die Erpenbeck auf Schillers *Anmut und Würde* anspielend (siehe *GaK* 23) veranschaulicht und daran erinnert, dass auch die Klassiker von jeder Diktatur manipulatorisch bezwungen wurden. Zugleich stimmt die Freiheit auch mit dem Eifer des Mädchens überein, aufgehoben zu werden, was wieder auf die Bedrohung der Vergessenheit verweist. Erpenbeck weist dem Mädchen die Rolle der Behinderten ‚auf Zeit‘ zu und lässt es diese Rolle zufrieden und gefügig bis zu seiner abschließenden Demaskierung spielen. Egal wie lange noch die Leserschaft die grundlegenden historisch-politischen Verhältnissen des Textes erkennen wird, sie wird sich während der Lektüre weiter und ständig mit diesem untauglichen und abjekten Körper auseinandersetzen und sogar identifizieren müssen. Das ist m. E. die größte Provokation, die Jenny Erpenbeck ihrem Publikum bereiten konnte.

4. Der behinderte Körper als Metapher?

Die Relevanz der Untauglichkeit des Mädchenkörpers für die Diegese hat Erpenbeck in ihrem Vortrag von 2013 hervorgehoben (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind‘ “). Dort betont sie die Bedeutung der Materialität für das Schreiben, indem sie die Metapher des leeren Eimers zu Beginn der Erzählung anführt. Der Eimer scheint ein irrelevanter Gegenstand zu sein, der keine konkrete Rolle in der Erzählung spielt und deshalb aus den Händen des Mädchens sofort entfernt wird – als ob das Berichten aus dem Leben eines (angeblich) verwaisten und ahnungslosen Kindes *à la* Kaspar Hauser die einzig erzählenswerte Geschichte sei. Im Gegensatz dazu meinte Erpenbeck vielmehr, dass das Schreiben ein fortschreitender Prozess sei, demgegenüber die Autorin selbst ahnungs- und fassungslos dastehe, ebenso wie vor einem leeren Eimer (Erpenbeck, „Zur ‚Geschichte vom alten Kind‘ “ 153).

Als die *Geschichte vom alten Kind* vierzehn Jahre nach der Erstveröffentlichung mit dem Titel *Storia della bambina che volle fermare il tempo* (2013) ins Italienische übersetzt wurde, hat man in Italien die Erzählung mit unterschiedlichem Erwartungshorizont gelesen, denn das Erscheinungsjahr in Deutschland löste nur beim deutschen Publikum damit verbundene Gedanken und Gefühle aus, während diese Gedankenverknüpfungen Leser:innen im Ausland ohne denselben kulturellen *background* vermutlich verschlüsselt bleiben. Und obwohl die *Geschichte* mehrere übereinander gelegene

und miteinander zusammenhängende Interpretationsebenen zulässt, werden sie leicht übersehen, wenn man bei der ersten Lektüre des Textes in dessen Materialität gefangen bleibt. Das lässt sich z. B. schon am Vergleich zwischen dem deutschen und dem italienischen Buchumschlag beobachten. Paratextuelle Hinweise spielen eine große Rolle bei der Festlegung der Konstellation Bedeutung – Sinn – Signifikanz eines literarischen Werks (Genette 1983). Auf dem Umschlag der italienischen Ausgabe ist (auf Italienisch) ein Satz des Mädchens wiedergegeben, der die Wahrnehmung auf eine existentielle Opferdimension lenkt: „Niemand sieht mich an, ich weiß nicht, was ich getan habe. Warum spricht niemand mit mir?“[13] Diese dekontextualisierten Sätze vermitteln den Eindruck der Isoliertheit und einer diskriminierenden Ausgrenzung der Protagonistin, die häufig mit dem Zustand der Behinderung einhergehen. In Italien, wo die deutsche Geschichte hauptsächlich Historikern, Germanisten und fortgeschrittenen Deutschlernenden bekannt ist, wird also Erpenbecks *Geschichte* vor allem zu einer Metapher für die Diskriminierung und Ausgrenzung von Behinderten aus der Gesellschaft, trotz deren inbrünstigem Wunsch, in sie aufgenommen zu werden.

In seinem Buch *Körper, Kultur und Behinderung* (2007) erläutert Markus Dederich das heuristische Potential von Behinderung, wenn diese zu einer Metapher wird. Er betont, dass behinderte Charaktere „aufgrund ihrer stark körperlichen, physiognomischen und expressiven Merkmale ein reichhaltiges Material für die Bildung von Metaphern liefern“ (Dederich 2007: 117). Zwei unterschiedliche Metaphern gehen tatsächlich aus diesem Text hervor. Dass das eingezäunte Kinderheim eine Anspielung auf die DDR darstellt, hat die Kritik einstimmig hervorgehoben (insbesondere Nobile, Jones, Ludorowska). Eine zweite Allegorie betrifft darüber hinaus den Körper des Mädchens, dessen Untauglichkeit an etwas Seltsames, beinahe Urgeschichtliches erinnert, wie im Fall der Turnstunde, wo sein Körper quasi als tote Materie bzw. als ein Tier,[14] und zwar eine Amphibie, beschrieben wird: „Auf dem Schwebebalken schleicht es [das Mädchen] herum wie ein bleiches Stück Teig mit Kopf. [. . .] Der urzeitliche Übergang vom Wasser aufs Land“ (*GaK* 40); so hat „man den Eindruck, dass es eine verkommene Masse ist, zwar lebendig, weil ja ein Körper zwangsläufig lebendig ist, aber eben doch auch irgendwie tot“ (*GaK* 58–59). Die körperliche Metapher ist dabei sehr fruchtbar, weil sie der

13 In der deutschen Ausgabe lautet das Zitat im Kontext: „Ich bin in einem Gewimmel. Niemand sieht mich an, ich weiß nicht, was ich getan habe. Diese schönen Kinder, mit ihrer Kinderhaut, mit ihren Kinderzähnchen, mit ihren Armbänderchen – sie schlagen das Tor vor mir zu. Warum spricht niemand mit mir?“ (*GaK* 32–33).

14 Hinweise auf und Vergleiche mit Kafkas Ungeziefer-Bild aus der *Verwandlung* und dessen Metaphorik sind hier auffallend.

Erzählung etwas bietet, worüber sie nicht verfügt – einen Anker in der Materialität (Mitchell und Snyder 63). Hier soll jedoch hinterfragt werden, ob das aus der Lektüre resultierende Behinderungsbild wirklich wie eine Metapher funktioniert und, falls ja, zu welchem Ziel.

In dem rhetorischen Mittel der Metapher erkennt Dederich eine enge Beziehung zwischen Form und Inhalt, so dass die Form den Inhalt enthüllen und veranschaulichen soll (Dederich 120). In Erpenbecks *Geschichte* wird aber diese Beziehung umgekehrt: die Form verschleiert den Inhalt, der sich *à la* Nietzsche nur als Geheimnis erahnen lässt (z. B. von den Gleichaltrigen, *GaK* 32). Auch der Leser wird dazu geführt, sie nicht zu begreifen und die Lüge des Mädchens zu übersehen, im Gegensatz zu dessen auffälligem Körper. In der *Geschichte vom alten Kind* ist der Inhalt die Wahrheit, die Schrift ein Betrug, so z. B. die bösen Abschiedsbriefe, die das Mädchen, seine Mutter nachahmend, an sich selbst adressiert (*GaK* 108–111), und eben deshalb, weil der Betrug mit der Materialität des Körpers des Mädchens übereinstimmt, verleiht er dem oberflächlichen Verständnis einen plausiblen Sinn. Die Behinderung dient also der Protagonistin als Ausweg und Untermauerung seiner eigenen Inszenierung, als ob die Internierung, die Demütigungen durch die Gleichaltrigen und das Mitleid der Erwachsenen (*GaK* 61) das kleinere Übel wären. Die Trennung von Inhalt und Schrift unterbricht dabei die unbewusste Identifikation zwischen Körper und Seele, auf der sonst der hedonistische Gedanke wurzelt, und schafft eine konter-hedonistische Dystopie, wo der Dummheit die Hässlichkeit entspricht, um dann in ein allgemeines Bild von Bösartigkeit zu münden. Das ist der Grund, warum der behinderte Körper in der *Geschichte* nicht unmittelbar als eine Metapher funktioniert, wie Chronister meinte (124). Das aus der Lektüre resultierende Bild von Behinderung ist vielmehr das Ergebnis unterschiedlicher Ansätze, die den untauglichen Körper zum Ausdrucksmodus machen, um symbolisch zwar auf ‚etwas anderes' hinzuweisen, das aber unabdingbar in jenem abjekten Körper gegenwärtig ist. Die Langsamkeit des Mädchens ist z. B. die Voraussetzung, um sich Zeit für das Denken zu nehmen, an der es den ehemaligen Ostdeutschen nach der Wiedervereinigung sonst mangelte – etwas, das Erpenbeck zu Beginn des oben genannten Vortrags von 2013 hervorgehoben hat. Seine verbale bzw. sprachliche Untauglichkeit ist ein Signal für die Heimtücke des Mädchens, den Stärkeren eine Falle zu stellen, um schließlich deren voraussehbare, dumme Neigung zu Vorurteilen, zu Bestechungsbereitschaft und zum feigen Schweigen zu entlarven. Der Eifer der Ärzte, in dem undurchschaubaren Körper des Mädchens nach der Wahrheit zu suchen, ist der gelungene Versuch, die tiefgreifende Neugier auf das Monströse an dem Mädchenkörper zu rechtfertigen und dabei die Epistemologie in Epistemophilie zu verwandeln (Braidotti 61).

5. *Abschluss: Behinderung als ästhetisches Stilmittel*

Die Wahrnehmung der Behinderung des Mädchens durch die Leser:innen erfolgt durch die Entgegensetzung zweier unterschiedlicher Erzählinstanzen. Die eine ist weitgehend auktorial, die zweite benutzt die Ich-Form, nämlich, wenn die (wenigen) Gedanken des Mädchens selbst zur Sprache kommen (*GaK* 28, 32, 49). Erpenbeck webt also ihren Text polyphonisch, indem sie die zwei Erzählinstanzen miteinander verflicht, wobei jedoch die auktoriale Instanz die Ich-Form verbal überhäuft und zum allmählichen Verstummen bringt. Durch die durchdachten ‚Zwischenräume' und die Alternanz zwischen den zwei Erzählinstanzen bereitet die Autorin ihre *Geschichte* für eine Leserschaft auf, die durch *stories* gesättigt ist, um deren Interesse zu wecken und in ihr eine ethische Antwort zu provozieren. Das ist eine Technik, die Eileen John in einem Aufsatz zu Erpenbeck und Cotzee folgendermaßen beschreibt: „People now live and are educated in a remarkably story-saturated environment: television, film, novels, comics, videogames, popular song, advertisements and personal stories used for rhetorical and political purposes." (John 643.) Aus dieser Perspektive lässt sich der leere Eimer verstehen als Ort, wo Geschichten nicht *a priori* versteckt sind, sondern wo man die eigene herausbilden kann. An der Gegenüberstellung von Ich-Erzählung und auktorialer Instanz lässt die Autorin Erkenntnismodelle der *Disability History* Revue passieren, wie Anne Waldschmidt sie beschrieben hat (Waldschmidt, „Disability Goes Cultural"). Denn einerseits bildet das Mädchen von Erpenbecks *Geschichte* einen kritischen Kontrapunkt zum Rehabilitationsparadigma, das mit dem Eifer von Erzieher:innen und Lehrer:innen zusammenprallt – z. B. in der Szene, als der Englischlehrer verzweifelt und doch mitleidig dem Mädchen Erklärungen zum Unterricht gibt (*GaK* 29–30). Das ist der Grund, warum das Mädchen auf den untersten Platz in der Gesellschaft abzielt, um sich wenigstens von diesem Mitleid zu distanzieren. Im Gegensatz dazu vertritt die auktoriale Instanz das soziale Behinderungsmodell, wonach „Behinderung durch systematische Ausgrenzung [entsteht]. Menschen werden nicht aufgrund gesundheitlicher Beeinträchtigungen behindert, sondern durch das soziale System, das ihnen eine marginalisierte Position zuweist und Barrieren gegen ihre Partizipation errichtet." (Waldschmidt, „Warum und wozu" 17.) So z. B. schreibt Erpenbeck zu Beginn der Geschichte: „Es gibt Kinder, so unrein, so riesig oder rauh, dass sie nicht einmal abgewiesen werden müssen, man sieht sie gar nicht ernst an, weil sie nicht durch das Sieb passen, das für die Auswahl gewebt ist. Sie sind da, aber sehen kann man sie nicht. Zu diesen wird zweifellos das Mädchen gehören." (*GaK* 10). Aus der Interaktion zwischen Ich-Instanz, auktorialer Instanz und einer internationalen, nicht-zeit-bedingten Rezeption ergibt sich schließlich ein drittes Modell für das Verständnis vom Verhalten des Mädchens und seinem Verhältnis mit

seinen Mitmenschen im Kinderheim: das kulturelle Modell. Dieses Modell sieht die Untauglichkeit des Mädchens als eine Form kultureller ‚Problematisierung', bei der Behinderung und Nicht-Behinderung in Frage gestellt werden. Die Protagonistin inszeniert ihre eigene Behinderung, um sich einem kulturellen Modell anzupassen, indem sie andere historische Kulturmodelle ablehnt, z. B. die Behandlung der Schwächsten in der kapitalistischen Gesellschaft oder während totalitärer Regime (siehe dazu die Erinnerung an die Bombardierung Dresdens, *GaK* 100–101).

Erpenbecks Wahl eines ungeheuerlichen und behinderten Körpers als Instrument der Identifikation der Leser:innen ist eine Geste großer Rücksicht und Verantwortung gegenüber dem Anders-Sein ebenso wie des Rechts, anders zu sein. Auch aufgrund der zweideutigen Wörter, derer die Autorin sich bedient, um den Mädchenkörper zu beschreiben, überschreitet die inszenierte Behinderung des Mädchens die Grenzen der Fiktion, indem ihr verfremdender Einfluss sich auf die Leserschaft ausdehnt, wie Chronister beschreibt: „The narration of the girl's awkward body is part of Erpenbeck's strategy to distance the reader" (130). Die Distanzierung der Leser:innen erfolgt übrigens durch die Inszenierung der Behinderung – den ästhetischen Grundlagen des epischen Theaters ähnlich. Nicht nur: Die Erzählung selbst erinnert an eine Inszenierung, weil die Handlung durch Episoden wiedergegeben wird, die dramatischen Szenen ähneln und die eine bestimmte Reaktion in der Leserschaft bewirken, ebenso wie im epischen Theater. Die emotionale Distanz ermöglicht letzten Endes, die Behinderung als schlichte Tatsache zur Kenntnis zu nehmen, ohne Mitleid und außerhalb von jeglichem diskriminierenden Verhalten, ja sogar mit einem Lächeln – was schließlich die Grundlagen einer inklusiven Gesellschaft im dritten Jahrtausend bildet.

Literaturverzeichnis

Braidotti, Rosi. *Madri, mostri e macchine*. Roma: Manifestolibri, 1996.

Butler, Judith: *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

Butler, Judith: *Bodies that matter*. New York: 1993.

Censebrunn-Benz, Angelika: „Geraubte Kindheit – Jugendhilfe in der DDR." *Bundeszentrale für politische Bildung*, 23.4.2022, https://www.bpb.de/themen/deutschlanddarchiv/251286/geraubte-kindheit-jugendhilfe-in-der-ddr/#:~:text=Insgesamt%20gab%20es%20in%20der,den%20sogenannten%20Jugendwohnheimen%20untergebracht%20waren.

Chronister, Necia: „Conceiving of a Realfictional Body. Material Feminisms and Jenny Erpenbeck's ‚Geschichte vom alten Kind' (1999)." *The German Quarterly* 91.2 (2018), 123–137.

Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung*. Bielefeld: transcript, 2007.

Dück, Julia / Mariana Schütt: „Editorial. Materialistischer Feminismus.“ *PROKLA: Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 44.1 (2014), 2–10.

Erpenbeck, Jenny: *Geschichte vom alten Kind*. München: btb, 2001 (1999[1]).

Erpenbeck, Jenny: *Storia della bambina che volle fermare il tempo*, tr. Ada Vigliani. Rovereto: Zandonai, 2013.

Erpenbeck, Jenny: „Zur ‚*Geschichte vom alten Kind*‘. Bamberger Vorlesung I (2013).“ Dies.: *Kein Roman. Texte und Reden 1992 bis 2018*. München: Penguin, 2018, 146–173.

Garske, Pia: „What's the ‘matter’? Der Materialitätsbegriff des ‚New Materialism‘ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit.“ *PROKLA: Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 44.1 (2014), 111–129.

Genette, Gérard: Narrative Discourse. An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.

John, Eileen: „Allegory and Ethical Education. Stories for People Who Know Too Many Stories.“ *Journal of Philosophy of Education* 52.4 (2018), 642–659.

Jones, Katie: „‚Ganz gewöhnlicher Ekel‘? Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck's *Geschichte vom alten Kind*.“ *Pushing at boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck*, hg. Von Heike Bartel und Elisabeth Boa. Amsterdam: Rodopi 2006, 119–134.

Kafka, Franz: *Briefe an Milena. Erweiterte Neuausgabe*. Hg. von Michael Müller und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986, 379–381.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, translated by Léon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Lebert, Benjamin: *Crazy. Roman*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1999.

Müller, Beatrice: „Wert-Abjektion als grundlegende Herrschaftsform des patriarchalen Kapitalismus. ‘Sorge(n)freie’ Gesellschaft als Resultat.“ *PROKLA: Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 44.1 (2014), 31–52.

Mitchell, David T. / Sharon L. Snyder: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

Nobile, Nancy: „‚So morgen wie heut‘. Time and Context in Jenny Erpenbeck's *Geschichte vom alten Kind*.“ *Gegenwartsliteratur* 2.2 (2003), 283–310.

Waldschmidt, Anne: „Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool.“ *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies,* hg. von Anne Waldschmitt, Hanno Beressem und Mortiz Ingwersen: Bielefeld: transcript 2017, 19–27.

Waldschmidt, Anne. „Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History? Programmatische Überlegungen.“ *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*, hg. von Elsbeth Bösl, Anne Klein und Anne Waldschmidt. Bielefeld: transcript 2010, S. 13–28.

Zirden, Heike / Petra Lutz / Gisela Staupe / Thomas Macho (Hg.): „Einleitung“. *Der (im-)perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung.* Köln: Böhlau, 2003, 10–17.

Interkulturelle Pluralität *Dis/ability* in ausgewählten deutschsprachigen Bilderbüchern

Nicole Coleman (Detroit)

Kinderbücher zeichnen sich durch eine Botschaft aus, anders gesagt Kinderbücher haben fast immer einen didaktischen Hintergrund (Nikolajeva, *Reading for Learning* 179). Besonders Toleranz und Diversität stehen dabei zunehmend im Zentrum von Büchern für alle Altersklassen, angefangen bei Bilder- und Vorlesebüchern über Erstlesebücher bis zu Jugendbüchern. Hier fallen besonders Bücher auf, die sich mit der Herkunft von Kindern beschäftigen, mit Geflüchteten und Migrant:innen sowie Postmigrant:innen und damit als Botschaft die pluralen Lebenswelten der Kinder begleiten. Einen anderen Schwerpunkt bilden Familienkonstellationen, die der heteronormativen Kleinfamilie weitere Familienformen zur Seite stellen, darunter auch mit *queeren* Lebensentwürfen, transsexuellen Gebärenden und gleichgeschlechtlichen Eltern. Weniger vertreten sind in der Diversitäts-orientierten Kinderliteratur Figuren mit Behinderungen. Bücher, die Behinderungen thematisieren, stellen die Problematik der als beeinträchtigt dargestellten oder gehänselten Figur in den Vordergrund. So mag zum Beispiel ein Kind keine Brillen und akzeptiert diese erst, weil die Brille wie im Titel beschrieben „zaubern kann" (Schwarz/Märtin). Oder im Kinderbuchklassiker *Vorstadtkrokodile* (1976) von Max von der Grün muss der im Rollstuhl sitzende Kurt kreativ werden, um seinen Mut zu beweisen, denn nur nach bestandener Mutprobe kann er der titelgebenden Clique beitreten. Zudem konzentriert sich die Darstellung vor allem auf sichtbare Behinderungen, in den Beispielen etwa durch die Hilfsmittel Brille oder Rollstuhl. Andere Behinderungen erfahren jedoch wenig Repräsentation; besonders solche, die nicht sichtbar sind, finden kaum Eingang in das Repertoire von Figuren in Kinderbüchern, wie ich bei der Katalogisierung von ausgewählten Bilder- und Vorlesebüchern feststellen konnte.

Ich beginne mit einer kurzen Einordnung von Begrifflichkeiten der *Disability Studies* sowie der Verschränkung von Kultur und Behinderung, lege dann meine Definition von universellen und interkulturellen Narrativen von Differenz vor und diskutiere schließlich Einsichten aus der Kinderbuchforschung, insbesondere aus der kognitiven Theorie. Anschließend interpretiere ich *Zusammen* von Daniela Kulot als universelles Narrativ und analysiere im Gegensatz dazu, inwiefern das interkulturelle Bilderbuch *Ich bin wie du/*

Ich bin anders als du von Constanze von Kitzing inklusiven Ansprüchen gerecht wird.

Das deutsche Wort Inklusion bezieht sich im Bildungskontext vor allem auf Kinder mit Behinderungen und ihre Beschulung in Regel- statt Förderschulen. Zwar wird auch die Erweiterung von Inklusion auf andere Gruppen von Kindern, die Marginalisierung erfahren, angestrebt, doch wird dies meist unter dem Begriff ‚Vielfalt' verhandelt, der vor allem *Race*, *Gender, Class* und sexuelle Orientierung einschließt, nicht jedoch Behinderung. Dabei handelt es sich auch bei Behinderungen um eine sozial und kulturell konstruierte Kategorie, weshalb Vielfalt sowie Inklusion intersektional gedacht werden müssen.

Ein häufig auftretendes pädagogisches Ziel inklusiver Literatur vor allem für Kinder und Jugendliche ist es, Toleranz gegenüber Anderen zu entwickeln. Nach Analyse von rund hundert Kinderbüchern im Kleinkind- und Vorschulalter erkenne ich eine Prioritisierung von Universalismus im Umgang mit Differenz, nach dem Unterschiede gering sind und das gemeinsame Kindsein in den Vordergrund rückt. Dieser Ansatz bezieht sich nicht nur auf Behinderung, sondern auch auf *Race*, *Gender*, Sexualität, Migrationsgeschichte und andere Kategorien, die in der Mehrheitsgesellschaft minoritisiert werden. Doch es gibt auch andere Herangehensweisen an das Thema Differenz, in der Kategorien nicht normiert werden, sondern gerade diese universelle Normierung in Frage gestellt und durch Differenz als Universalie ersetzt wird. In diesem Ansatz ist Behinderung kein ‚Problem', das überwunden werden muss, sondern eine Tatsache, die zu einem Individuum gehört, dieses aber nicht bestimmt. Diesen Ansatz nenne ich interkulturell und sehe ihn als besonders vielversprechend, wenn es darum geht, Kindern Kompetenzen in unseren pluralen Gesellschaften zu vermitteln, die über ein Tolerieren von Andersartigkeit hinausgehen. Besonders Bilderbücher sind für diesen Ansatz produktiv, da diese Differenz visualisieren können, ohne sie inhaltlich oder sprachlich thematisieren zu müssen.

1. *Kulturelle* Dis/ability Studies

Kulturen sind soziale Lebenswelten, die in sich differenziert und nach außen verschränkt und durchlässig sind. Kulturen schaffen gleichzeitig Gemeinsamkeiten und Unterschiede, da jeder Mensch sich in vielen Kulturen gleichzeitig befindet. Dieses Netz aus Kulturen ist individuell unterschiedlich, doch ist jeder Mensch mit Mitmenschen Kulturen zugehörig und damit mehrfach kollektiv verbunden. Dass sich das individuelle Netzt dabei bei jedem Menschen verschieden ausgestaltet, führt dazu, dass wir mit den Menschen in unserer

Umgebung gewisse Identitätskategorien und damit verbundene Erfahrungen teilen und uns auch von ihnen in manchen Kategorien unterscheiden. *Dis/ability* ist eine solche Kategorie, die jedoch so in sich differenziert ist, dass oft der einzige gemeinsame Erfahrungswert die Marginalisierung in der Gesellschaft ist (vgl. Garland Thompson 15). Auch deshalb ist die Kategorie Behinderung hochkonstruiert, da sie eine Lebenswelt vorspiegelt, die allen Menschen, die als *disabled* gelesen werden, gemeinsam sein soll.

In den *Disability Studies* verstehen zum Beispiel Rosemarie Garland Thompson, Toni Müller sowie Sharon L. Snyder und David T. Mitchell das Spektrum von *Dis/ability* daher als kulturelle Kategorie. Demnach wird Behinderung als Abweichung von körperlichen Normen und neurotypischem Verhalten gesellschaftlich konstruiert. In dieser Definition nähert sich *Dis/ability* anderen Identitätskategorien an, die sozial konstruiert sind und Auswirkungen auf den Platz einer Person in der Gesellschaft haben. In ihrer bahnbrechenden Studie von 2017, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature,* schreibt Garland Thompson: „[T]he ‚physically disabled‘ are produced by way of legal, medical, political, cultural, and literary narratives that comprise an exclusionary discourse“ (6). Diese sich gegenseitig ausschließenden Diskurse kreieren *Dis/ability* damit als Identitätskategorie und markieren Differenz. Gleichzeitig schaffen sie eine Norm von *Ability*, die neben *Whiteness*, *Cisgender,* Heterosexualität und anderen privilegierten Positionen in unseren Gesellschaften unmarkiert bestehen können und als solche Differenzen erschaffen.

Ich übernehme hier bewusst das englische Wort *Dis/ability,* um das Spektrum zu markieren, dass über binäre Positionen – behindert gegenüber nicht behindert – hinausgeht und eine zeitliche Veränderung von Körpern, die zu einem bestimmten Zeitpunkt *able* sind, einschließt. Die deutschen Wörter „Behinderung“ und auch „Beeinträchtigung“, die vor allem in politischen Dokumenten benutzt werden, etablieren schon durch das Wort eine Norm dessen, was Menschen sein oder können müssen, wovon sie aber die „Beeinträchtigung“ ausschließt oder darin „behindert“. Damit erschwert die körperliche oder geistige Differenz ein gleichwertiges Leben im Kontext der Mehrheitsgesellschaft. Dass die Behinderungen der Menschen dabei eher von strukturellen und infrastrukturellen Gegebenheiten ausgehen, wird in dem Begriff ausgeblendet. Eine Skala von *Dis/ability* wird damit zu einer binären Norm, die dem *abled* Körper zukommt und von dem der *disabled* Körper abweicht. Snyder und Mitchell schreiben dementsprechend: „[B]odies have been constructed as ‚deviant‘ “ (2). Aus dieser Norm und der Abweichung davon entstehen Erwartungen, wie Menschen aussehen und sich verhalten sollten, die sich in gesellschaftlichen und kulturellen Diskursen und Narrativen wiederfinden und von ihnen kolportiert werden (Garland Thompson 6–7).

Dem kulturellen Modell nach beeinflusst Literatur Erwartungen und Wahrnehmungen von Differenz (Müller 9). Toni Müller beschreibt, wie Literatur „durch die Aufnahme, Wiederholung und Destruktion von Realitätsmustern am Prozess der Konstruktion von Behinderung als Differenzkategorie beteiligt ist“ (32), gleichzeitig jedoch auch „Strukturen und Wahrnehmungsmuster konterkarieren und irritieren kann“, wodurch „ein differenziertes, der in der Gesellschaft dominanten Vorstellung gegenläufiges oder abweichendes Bild“ entstehen kann (33). Zu diesem Ansatz passt Behinderung sowohl als Problemstellung in der Literatur, entweder weil eine Person ihre Behinderung selbst oder Diskriminierung aufgrund ihrer Behinderung ‚lösen‘ muss, oder als subversives Element der Erzählung, wie es auch Snyder und Mitchell beschreiben (35).

Ich gehe davon aus, dass als ‚anders‘ markierte Figuren, sei das auf Grund von *Race, Gender*, sexueller Orientierung oder wie hier *Dis/ability*, kulturell konstruiert und in Texten von den Normen der Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossen werden. Solche Texte sind oft Gegenstand von Untersuchungen in den *Disability Studies*. So zeigt zum Beispiel Garland Thompson, dass in Märchen und Mythen, aber auch in neueren Grotesken Figuren mit Behinderung stets als „freakish spectacle“ präsentiert werden (10). Auch Snyder und Mitchell finden in ihrer Übersicht über die *Disability* Forschung, dass sich die meisten Studien kritisch mit negativen Darstellungen beschäftigen (17). So begann die Disziplin der *Disability Studies* mit einer Analyse von Stereotypen, die häufig in literarischen Texten zu finden waren. Die Resultate dieser Studien zeigten Behinderung als allgegenwärtig und als, sowohl für Protagonist:innen als auch Antagonist:innen, einschränkendes Charakteristikum. Was diese stereotypen Darstellungen ausblenden, ist, dass neben der oft offensichtlichen Differenz auch Gemeinsamkeiten in anderen Identitätskategorien vorliegen. *Dis/ability* wird damit „overdetermined“ (Garland Thompson 10), wirkt also als grundlegend und überdeckt sowohl andere Positionen als auch individuelle Eigenschaften der Figuren. Damit, so Garland Thompson, wird eine komplexe Person und Persönlichkeit auf ein einziges Attribut reduziert (12). Behinderung als kulturelle Kategorie kann von diesen frühen Studien ebenfalls etabliert werden, da sich eine Wechselwirkung zwischen Texten und Gesellschaft herstellen lässt, nach der Literatur sich an der historischen Diskriminierung und Stigmatisierung von Menschen mit Behinderungen mitschuldig macht (Snyder/Mitchell 17–18). Bei Texten, die sich mit stigmatisierten oder ausgeschlossenen Menschen mit Behinderung befassen, identifiziert Leonard Kriegel zwei Emotionen als besonders relevant, und diese sind Bedrohung und Mitleid, wodurch die negative Darstellung notwendig auf Unterschiede zielt, von der sich die Lesenden betroffen abgrenzen. Diese Texte lassen wenig Raum für Ähnlichkeiten.

Differenz als etwas Bedrohliches spielt auch in meinem Ansatz zur Theoretisierung von Texten, die sich mit unterschiedlichen kulturellen Gruppen beschäftigen, eine wichtige Rolle (Coleman 38–50). Im vorliegenden Kapitel geht es mir hierbei jedoch insbesondere um zwei Kategorien, die Differenz als grundsätzlich positiv ansehen. Ich richte mein Augenmerk daher nicht auf Texte, die Figuren mit Behinderungen ausschließen, sondern einen inklusiven Anspruch verfolgen. Auch hier kommt jedoch oft das zu tragen, was Garland Thompson als „compensation model" bezeichnet (17), ein Ansatz, der Behinderung weiterhin als Mangel interpretiert, der kompensiert werden muss. Diese Kompensation kann in vielerlei Hinsicht erfolgen; zum Beispiel kann ein:e Autor:in den Mangel als besondere Fähigkeit uminterpretieren und damit die betreffende Person zur Superheldin oder zum Superhelden stilisieren, oder die Stigmatisierung kann dazu führen, dass die Figur ‚über sich hinauswächst'. Auch diese Wortwahl zeigt, dass Behinderung weiterhin negativ als Problem konnotiert ist. Garland Thompson setzt diesem Ansatz den universalistischen entgegen, der zur Folge hat, dass Differenz als Universalie anerkannt wird und damit der Minoritisierung gesellschaftlicher Gruppen entgegenwirkt. Auch ich denke Differenz als universellen Bestandteil der pluralistischen Welt und Kultur im 21. Jahrhundert als mannigfaltig und innerlich differenziert sowie äußerlich verschränkt und durchlässig. Mein Verständnis von Universalismus unterscheidet sich jedoch von dieser Theorie, wie ich nun darlegen möchte.

2. *Universalismus und Interkulturalität für Diversität*

Kurzgefasst unterscheide ich universalistische Ansätze von interkulturellen in Bezug darauf, wie mit Unterschieden umgegangen wird. Nach universalistischem Muster werden Gemeinsamkeiten hervorgehoben und Unterschiede als nicht wichtig bewertet, während bei interkulturellen Texten Gemeinsamkeiten und Unterschiede gleichermaßen bestehen und bestehen bleiben dürfen.

Unter dem universalistischen Ansatz, Unterschiede wahrzunehmen, verstehe ich einen positiven aber oberflächlichen Zugang zu Differenz, der den Glauben einschließt, dass Menschen sich grundsätzlich ähneln. Wenn Unterschiede als substantieller wahrgenommen werden, dann deshalb, weil sie zu ursprünglichen Kulturen gehören, die sich mit der Zeit der als universell angenommenen Praktiken und Perspektiven angleichen werden. Dieses Angleichen bedeutet, dass die Kultur des Globalen Nordens als Standard angenommen wird und Abweichungen als temporär gesehen werden. Zwar werden durchaus Subkulturen mit Unterschieden wahrgenommen und akzeptiert, doch entkräften diese keinesfalls die universellen Werte. Wegen dieser

universellen Werte und Erklärungsmuster können Unterschiede erklärt und verstanden werden, wodurch sich Differenzen reduzieren lassen. Dabei stehen diese jedoch immer im direkten Zusammenhang mit der als universell gesehenen Norm, die privilegierte Positionen einschließt und abweichende Positionen marginalisiert. Ein Verständnis von kulturellen Filtern, nach dem Wahrnehmung immer kulturell geprägt ist, fehlt hier. Universalismus ist damit ethnozentrisch. Das bedeutet, dass universalistische Ansätze substantiell andere Weltbilder und Perspektiven nicht anerkennen und Ambiguität zu Verunsicherung führt und dazu, ein Nichtverstehen überwinden zu wollen. Solch eine Negierung von Nichtverstehen kann jedoch auch dazu führen, dass Diskriminierungserfahrungen und Marginalisierung nicht anerkannt werden oder als individuelle statt strukturelle Probleme erscheinen.

Als individuelles Problem kann der universalistische Ansatz an ein Verständnis appellieren, das alle Menschen als gleich ansehen soll, da sich Menschen, wie bereits gesagt, ähnlicher sind, als dass sie verschieden wären. Empathie in diesem Ansatz erfolgt also aufgrund von Gemeinsamkeiten, die die Menschen, die sich in einer oder mehrerer Identitätskategorien unterscheiden, in einen gemeinsamen Rahmen rücken sollen. Es geht also um Integration, ohne dass notwendigerweise Normen in Frage gestellt werden; es geht um Toleranz den Anderen gegenüber, die so anders gar nicht sind. Doch ist dieses Verständnis allein nicht ausreichend, um Diskriminierung und Menschenrechtsverletzungen zu verhindern, weshalb Universalismus ein möglicherweise erster Schritt ist, um Vorurteile abzumildern, nicht jedoch, um tatsächliche Inklusion zu befördern.

Demgegenüber stelle ich nun den Ansatz, den ich interkulturell nenne, da er wichtige Facetten von interkultureller Kompetenz inkorporiert. So sind Ambiguitätstoleranz und das Aushalten von Nichtverstehen fundamentale Bestandteile von interkultureller Kompetenz (Deardorff, u.a. 249, 255). Interkulturelle Lesarten und Texte stellen Kulturen im Plural und in sich ausdifferenziert dar, wonach sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Figurenkonstellationen gleichermaßen ausmachen lassen. Differenzen werden damit nicht binär gedacht und essentialisiert, sondern Gemeinsamkeiten und Unterschiede gleichermaßen identifiziert. Diese Texte hinterfragen Normen aktiv und dekonstruieren sie. Dadurch normieren sie Anderssein. Privilegien von *Race, Gender, Class* und *Dis/ability* kommen damit nicht zum Tragen oder können direkt problematisiert werden. Besonders bei Kinderbüchern und deren pädagogischen Zielen geht es bei interkulturellen Texten weniger um Toleranz, die immer von einer Mehrheitsposition aus wirkt und ‚das Andere' toleriert oder akzeptiert, sondern um das Verständnis der mannigfaltigen Unterschiede. Dadurch können Lesende Differenz wahrnehmen, die aber nicht problemstellend sein muss. Interkulturelle Texte lösen damit Differenz

nicht auf oder überwinden sie gar, sondern Differenz darf bestehen bleiben und kann sogar als positiv gelten. *Dis/ability* ist dann nur eines von vielen möglichen Identitätsmerkmalen, die sowohl Unterscheidbarkeit und Individualität, aber auch Gemeinschaft erzeugen und innerhalb derer sich wiederum Differenzen ausmachen lassen. Es geht also explizit um Mehrfachidentitäten. In diesem Ansatz zeigt sich die Möglichkeit, Identitätskategorien nicht als homogen und von der Dominanzkultur abgegrenzt verstehen zu müssen, sondern in sich wiederum differenziert. Das heißt, innerhalb der marginalisierten Gruppen gibt es Unterschiede, und es gibt gleichzeitig Gemeinsamkeiten zwischen Mitgliedern aller Gruppen, sowohl von marginalisierten als auch dominanten kollektiven Identitäten.

Diese Ausführungen lassen sich leicht auf *Race* oder Migratisierung anwenden, doch sie lassen auch Erkenntnisse für *Dis/ability* zu. Zum einen gibt es keine singuläre Kategorie von *Dis/ability*; unter dem Begriff versammeln sich sichtbare und unsichtbare ‚Behinderungen', wie Seh- oder Hörschwächen, motorische Einschränkungen, ein von der Norm abweichendes Sprachvermögen, Lernschwächen, chronische Krankheiten oder ein Verhalten, das als nicht neurotypisch gelesen wird (siehe Aktion Mensch). Die Heterogenität der mit einem gemeinsamen und damit simplifizierenden Begriff besetzten Gruppe setzt deshalb bereits einen differenzierten Umgang mit ihr voraus. Zudem überdeckt die Kategorie *Dis/ability* oft andere soziale und kulturelle Gruppenzugehörigkeiten, weshalb Gemeinsamkeiten über die Grenzen der Gruppe hinaus ausgeblendet werden. Gleichzeitig ist die Erfahrung mit den Einschränkungen, die die Gesellschaft Körpern auferlegt, die als *disabled* gelten, nicht mit dem universalistischen Ansatz aufwiegbar. Das universelle Kindsein kann sicherlich die Gemeinsamkeiten in den Vordergrund rücken, jedoch kein Verständnis für die real existierenden Unterschiede wecken, wodurch an den strukturellen Problemen nicht gerührt wird. Im deutschen Politikbetrieb geht es vor allem um Barrierefreiheit und Teilhabe; dies sind wichtige Ansatzpunkte, um Behinderung durch die Gesellschaft zu vermindern. Dafür ist aber ein Verständnis von diesen Beeinträchtigungen nötig, während auch die Gemeinsamkeiten fokussiert werden sollten. Hierfür eignet sich der interkulturelle Ansatz besser als der universalistische.

Bilderbücher spielen hierbei eine besondere Rolle, da die Bilder wichtige Informationen liefern können, die im Text keine Beachtung finden müssen. Dadurch kann also eine sonst als Beeinträchtigung empfundene oder markierte ‚Hilfe', sei dies ein Rollstuhl, eine Brille oder ein Hörgerät, als Teil der Figur gezeichnet werden, ohne diese jedoch tatsächlich zu ‚behindern', da sie im Text und in der Handlung keine Funktion einnehmen.

3. Visuelle Kinderbuchforschung

Bilder treten in Kinderbüchern in verschiedener Weise auf. Als kleine Einschübe können sie den Text untermalen. Als großflächigere Bilder können sie mit Text in einen Dialog treten, den Text erweitern oder sogar damit kontrastieren. Sie können aber auch den Text ganz ersetzen, so dass sich der Inhalt nur durch die Bilder erschließen lässt. Kinder werden daher früh mit der Aufgabe konfrontiert, Inhalt aus Bildern zu interpretieren. Selbst in Büchern, in denen Text vorhanden ist, können Bilder so den (Vor-)Leseprozess verlangsamen oder unterbrechen, und Bilder zu Sprechanlässen für Kinder und Vorlesende werden.

Die Kinderbuchforschung, insbesondere zur visuellen Kinderliteratur, sieht zudem eine besondere emotionale Dimension in Bildern: „Illustrations are of particular importance in helping readers make personal and empathetic responses to picture books" (Lysaker/Sedberry 105). Bilder transportieren Kinder somit direkt in die soziale Welt der illustrierten und beschriebenen Figuren. Wichtig ist hierbei zudem, dass sich Kinder beim reinen Hören vorstellen können, dass die Figuren dem lesenden Kind ähnlich sehen, wohingegen Bilder Differenzen wahrnehmbar machen können, die jedoch nicht unbedingt für die Geschichte und die Identifizierung des lesenden Kindes relevant sein müssen. Damit werden Unterschiede aufgezeigt, ohne dass eine Privilegierung stattfinden muss. In ihrer Multimodalität von Hören und Sehen sind Bilderbücher damit besonders geeignet, Kinder verschiedene Situationen ausprobieren zu lassen – eine Herangehensweise an Lesen, die im Fokus der kognitiven Theorie steht.

Die kognitive Theorie geht davon aus, dass fiktive Texte Situationen schaffen, in die sich die Lesenden hineindenken und dort verschiedene mögliche Reaktionen ausprobieren können. Emotionen werden hier simuliert und das mögliche eigene Verhalten durchgespielt. Für Kinder ist dabei signifikant, dass sie Emotionen erst zu entwickeln beginnen und dass Bilder mehr Emotionen transportieren können als Texte (siehe vor allem Nikolajeva, „Picturebooks and Emotional Literacy" 249). Maria Nikolajeva zeigt dabei in ihren Studien zu Bilderbüchern, dass die empirische Forschung in der Lage ist, zu beweisen, dass selbst sehr junge Kinder Emotionen in Bilderbüchern erfassen und darauf reagieren können (250). Bücher und insbesondere Bilder können also ein Repertoire von Emotionen oder emotionalen Antworten entwickeln helfen. Nikolajeva zieht aus den Neurowissenschaften die Erkenntnis, dass der visuelle Cortex fest verankert ist, während sich Sprache bei Kindern erst nach und nach entwickelt. Für sie heißt das, „that reading images comes naturally" ("Reading Other People's Minds Through Word and Image" 279). Wenn Kinder nun tatsächlich schon im Kleinkindalter Bilder lesen und interpretieren können, dann helfen Bilder ihnen, Erkenntnisse über ihre Umwelt zu gewinnen.

Wie Lysaker und Sedberry untersucht haben, können soziale Themen und die Position von verschiedenen Gruppen in den Gesellschaften, in denen die lesenden Kinder leben, durch Bilderbücher vermittelt werden (105). Bilderbücher werden so zu „relational contexts; safe imaginal spaces in which children can encounter and engage in social circumstances and situations that differ from their own“ (105). So sind Bilderbücher dazu in der Lage, Differenzen zu visualisieren und Kindern zu ermöglichen, diese Differenzen in der Geborgenheit ihres Vorstellungsvermögens zu konfrontieren. Indem Kinder Verbindungen zu Figuren schaffen, die nicht ihren eigenen kulturellen Gruppen angehören, entwickeln sie die Möglichkeit, andere Perspektiven auf die Welt einzunehmen oder zumindest als möglich wahrzunehmen. Kinder anderer kultureller Gruppen werden dabei zu möglichen Spielgefährten, die als gleichwertig und gleichfähig betrachtet werden können, wenn sie das in der fiktiven Bilderbuchwelt sind. Dabei ist auch zu beachten, dass es im realen Leben sowie in Illustrationen unmöglich ist, das Aussehen einer Person nicht wahrzunehmen, das Aussehen jedoch nicht versprachlicht werden muss (Nikolajeva, *Reading for Learning* 80). Daraus ergeben sich zwei kontrastierende Punkte: Zum einen müssen sich lesende Kinder ohne Illustrationen selbst ein Bild der Figuren machen und können diese ohne Differenzen wahrnehmen, zum anderen werden sie von Illustrationen, die Differenzen beinhalten, dazu aufgefordert, sich über Unterschiede hinweg mit den Figuren zu identifizieren. Bilder können so realitätsbildend und -abbildend wirken, da auch in ihrer tatsächlichen Umwelt wahrnehmbare Differenzen existieren.

Wenn wir davon ausgehen, dass Kinderbücher immer pädagogische Botschaften haben (Nikolajeva *Reading for Learning* 179), ist es wichtig, zu bemerken, dass Autor:innen mit diesen Botschaften in verschiedener Weise umgehen können. Nikolajeva findet, dass die meisten Kinderbücher, die ethische Fragen stellen, „ready-made answers“ bereitstellen; das heißt, „there is a mouthpiece providing readers with guidance towards an ethically acceptable position“ (181). Die Korrektheit der Botschaft oder eine singuläre Wahrheit, die vermittelt werden soll, legen nahe, dass viele Kinderbücher demnach universalistisch angelegt sind, da bei interkulturellen Texten Ambiguität und damit keine klare Ideologie im Vordergrund stehen.

In der folgenden Gegenüberstellung geht es mir nicht darum, zu antizipieren, was genau Kinder aus den Büchern ziehen könnten oder eine Hypothese darüber anzustellen, inwiefern diese Bücher Empathie oder bestimmte Werte vermitteln. Die These, dass Bücher Werte und Haltungen direkt weitergeben, wird heftig diskutiert (z. B. Hakemulder; Nussbaum; Oatley). Auch für mich ist es durchaus relevant, inwiefern Bücher Kindern den Wert von Diversität vermitteln können, durch das Hinterfragen von sozialen Normen neue plurale Lebenswirklichkeiten greifbar machen und so zu kulturellen Veränderungen führen können. Dieses Kapitel kann die empirische Forschung zu

diesen Fragen nicht leisten. Ich gehe jedoch mit Nikolajeva davon aus, dass Kinderliteratur gesellschaftliche Normen transportiert und kulturelles Wissen vermittelt, indem Beziehungen zwischen Menschen und angemessenes Verhalten in zwischenmenschlichen Beziehungen visualisiert und versprachlicht werden (*Reading for Learning* 31). Es soll mir im Folgenden daher darum gehen, inwiefern sich Bilderbücher, die eine inklusive Botschaft vermitteln, unterscheiden und wie sich dies auf lesende Kinder auswirken könnte. Es geht also um eine implizierte und nicht reale Leserschaft sowie die Unterschiede zwischen universalistischen und interkulturellen Texten.

4. Gegenüberstellung von zwei ausgewählten Bilderbüchern

Die beiden Bilderbücher, die ich nun auf diese Gesichtspunkte untersuchen möchte, sind für Kleinkinder ab zwei beziehungsweise drei Jahren konzipiert. Es handelt sich dabei um *Zusammen* von Daniela Kulot (2020) und ein sogenanntes Wendebuch von Constanze von Kitzing (2019), das in einer Richtung gelesen *Ich bin anders als du* heißt und in die andere Richtung gelesen *Ich bin wie du*. Beide Bücher funktionieren vor allem auf der Bildebene mit wenig Text. Beide stellen sich außerdem explizit bereits im Titel in den Dienst von Inklusion und Diversität, gehen dabei jedoch verschieden vor. Ich ordne *Zusammen* in die universalistische Kategorie und *Ich bin anders* in die interkulturelle Kategorie ein.

Zusammen verfügt über elf Doppelseiten. Zehn Unterschiede werden dabei in Bildern vorgestellt und mit den folgenden Wörtern verbalisiert: „dünn oder dick“, „klein oder groß“, „sauber oder schmutzig“, „traurig oder froh“, „Rock oder Hose“, „dunkel oder hell“, „Rolli oder nicht“ (meint hier mit oder ohne Rollstuhl), „zickig oder nett“, „alt oder jung“, „mutig oder feige“, „Schleifchen oder Schrammen“ (o. S.). Wie in dieser Aufzählung deutlich wird, spielt bei diesen binären Unterschieden vor allem das Aussehen eine Rolle, dabei werden auch stereotype Assoziationen herangezogen. Die Kategorien erscheinen zudem nicht als sozial konstruiert, wie tatsächlich visuell erkennbare Charakteristiken und wertende Adjektive (zickig, feige) verdeutlichen. Die Bilder dienen damit vor allem der Visualisierung des Textes.

Die Doppelseiten sind jeweils gleich gegliedert: Es wird eine binäre Opposition aufgestellt und dann dadurch entkräftet, dass Gemeinsamkeit vorhanden ist. Auf der ersten Doppelseite zum Beispiel steht der folgende Text: „Ob dünn oder dick – auf jeden Fall schick“ (Kulot o. S.). Die Abbildung zeigt auf der linken Seite zwei weiße Mädchen, ein blondes dünneres und ein brünettes dickeres. Auf der rechten Seite haben sich die beiden Mädchen verkleidet und geschminkt und freuen sich offensichtlich an ihrer gemeinsamen

Aktivität. „Schick" sein wiegt also den Unterschied des Gewichts auf. Auf der zweiten Doppelseite liest man: „Ob klein oder groß – beiden schmeckt der Kloß" (o. S.), und man sieht einen erwachsenen Mann und ein männliches Kind, eventuell Vater und Sohn, die beide weiß sind und braune Haare haben, die zwar einen Größen- und Altersunterschied haben, denen aber trotzdem das gleiche Essen schmeckt. Die Botschaft hier ist also recht eindeutig: Es gibt zwar Unterschiede zwischen Menschen, aber die Gemeinsamkeiten zählen mehr.

Behinderung wird in diesem Buch auf einer Doppelseite angesprochen. Der Text lautet hier: „Ob Rolli oder nicht – Äpfel klau'n ist Pflicht" (o. S.). Man sieht auf der linken Seite ein brünettes weißes Mädchen, vielleicht eine ältere Schwester, auf jeden Fall größer als der blonde weiße Junge, der im Rollstuhl sitzt. Das Mädchen steht und hat den Arm in einer schützenden oder umarmenden Geste um den Rollstuhl gelegt. Auf der rechten Seite wird der Rollstuhl dafür genutzt, dass das Mädchen darauf klettert und an die Äpfel im Baum herankommt. Zusammen „klauen" die beiden Kinder also Äpfel, wobei gerade der Rollstuhl als Hilfestellung positiv gewertet wird. Es geht hier also nicht um die Lösung eines Problems und auch keine Opferdarstellung des Jungen im Rollstuhl, ganz im Gegenteil hilft der Rollstuhl dem Kind ohne Rollstuhl. Dennoch ordne ich dieses Buch und diese Darstellung als problematisch ein. Zum einen ist das Mädchen größer und steht wortwörtlich über dem Jungen. Das größere Problem für mich ist jedoch, dass es in diesem Buch darum geht, Binaritäten zu überkommen, weil man trotzdem Dinge gemeinsam machen kann. Kulot benennt also binäre Oppositionen ganz gezielt, um sie dann zu entwerten oder als nicht relevant darzustellen. Eventuell ist der Unterschied hier aber doch relevant, weil der Rollstuhl als Hilfsmittel dient.

Wenn man sich dazu die anderen Bilder in dem Buch sowie das Umschlagbild anschaut, wird zudem deutlich, dass es in diesem Buch nicht darum geht, Normen zu hinterfragen, sondern gezielt diejenigen, die anders sind, zu integrieren. Die Norm ist offensichtlich und ist weiß und *able-bodied*. Ein Schwarzes[1] Kind und ein Kind im Rollstuhl stehen also für die Pluralität, die es einzubinden gilt. Das ist genau in dem Sinne, in dem Diversität und Inklusion manchmal verstanden werden, nämlich als Addition statt als

1 In der Schreibweise zu rassifizierten Kategorien folge ich Schwarzen Deutschen, die Schwarz deshalb großschreiben, weil es sich hier nicht um ein Adjektiv für Hautfarbe handelt, sondern um eine politische Kategorie. Mit der Großschreibung wird die Kategorie zur Selbstbezeichnung und zum Namen einer Gruppe. Die meisten Aktivist:innen bevorzugen, weiß kleinzuschreiben. Auch hierbei handelt es sich um eine soziale Gruppe, der man nicht auf Grund einer objektiv wahrnehmbaren Hautfarbe angehört. Deshalb ist die Beschreibung der Kinder in *Zusammen* als „dunkel oder hell" (o. S.), also dunkel- oder hellhäutig, auch deshalb problematisch, weil die Begriffe vom Phänotyp auf die soziale Zugehörigkeit schließen.

integraler Bestandteil. Das heißt Diversität sollte eigentlich nicht das meinen, was anders als die Dominanzkultur ist, sondern was alle gemeinsam haben: Mitglieder dominanter und marginalisierter Gruppen zugleich. Dann gibt es nämlich keine Norm, die als Universalie behandelt wird, wie hier in *Zusammen*, in die sich andere integrieren lassen, sondern Differenzen werden zur Norm. Dies stellt sich in dem zweiten Beispiel dann auch gänzlich anders dar.

Ein Wendebuch ist so aufgebaut, dass man es von beiden Seiten lesen kann. In der Mitte treffen sich beide Richtungen. Lesende können dann das Buch umdrehen und vom anderen Ende her neu beginnen. Bei Constanze von Kitzings Wendebuch liest man von der einen Seite über Kinder, die etwas gemeinsam haben, und von der anderen Seite geht es um Unterschiede. Die Richtung *Ich bin anders als du* ist in 18 unpaginierte Doppelseiten und die Richtung *Ich bin wie du* in 20 Doppelseiten gegliedert. Eine Doppelseite in der Mitte zeigt zwei Kinder, über denen jeweils „Ich bin ich!“ steht. Aufgebaut sind beide Richtungen gleich. Auf einer ersten Doppelseite gibt es zwei Kinder, von denen man nur einen Ausschnitt sieht, die etwas offensichtlich gemeinsam oder unterschiedlich haben. Man liest auf dieser ersten Doppelseite je nach Richtung entweder „Ich bin anders als du, weil. . .“ oder „Ich bin wie du, weil. . .“. Auf der nächsten Doppelseite folgt jeweils die Auflösung, was nun dieses Gemeinsame oder Unterschiedliche genau ist, indem der weil-Satz jeweils fortgeführt wird und das Bild gleichzeitig die Gemeinsamkeit oder den Unterschied visualisiert. Die zusammengehörenden Paare von Doppelseiten sind dabei farblich gleich unterlegt, was sie als Einheit erscheinen lässt. Die nächste Paarung begleitet dann eines der beiden Kinder weiter, so dass man die meisten Kinder auf vier Doppelseiten sieht.

Bei den Unterschieden sowie Gemeinsamkeiten ist es dabei so, dass das, was für die erwachsenen Vorlesenden offensichtlich anders oder gemeinsam ist, genau die binären Oppositionen sind, die in *Zusammen* erwähnt werden und die Vorlesende auch in ihrem Alltag bewusst oder unbewusst wahrnehmen. Das Buch versprachlicht dann aber ganz andere Gemeinsamkeiten. So sieht man zum Beispiel auf der ersten Doppelseite der *Ich bin anders als du*-Richtung zwei Kinder, die sich durch Größe, Hautfarbe und von außen identifizierbarem Geschlecht unterscheiden, dann beruht der benannte Unterschied aber in einer Essensvorliebe: Spaghetti gegenüber Pizza. Überhaupt sind sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in den meisten Fällen nicht sichtbar, sondern haben mit Interessen, Vorlieben, Fähigkeiten und Hobbys zu tun. Bei den Gemeinsamkeiten handelt es sich darum, dass Kinder gerne teilen, kuscheln, tauchen, sich um Tiere kümmern, dass „beide frech sind“, „eine coole Frisur haben“, „die Welt entdecken wollen“, Hunde gerne haben, Piraten spielen oder sich lieb haben (o. S.). Unterschiede beinhalten das Lieblingsessen, Rollen in einer Band oder in einem Sportverein, die Anzahl

der Geschwister, die Art des Sprechens, ob ein Kind mit der rechten oder linken Hand malt, dass ein erwachsener Mann einen Bart hat, dagegen die Haut des Kindes „glatt“ ist, dass trotz gleichen Aussehens ein Kind ein Mädchen und eins ein Junge ist und dass zwei Kinder, die zusammen Zirkus spielen, dabei verschiedene Rollen wählen (Clown und Akrobat) (o. S.). Zwar kommen auch in dieser Aufzählung ein paar größere Kategorien vor, etwa Junge und Mädchen oder hörend und gehörlos, doch sind auch diese Kategorien nicht an wahrnehmbare Unterschiede oder Gemeinsamkeiten gebunden. Es geht also um Dinge, die nicht offensichtlich sind und für die man sich dem Individuum annähern muss, ohne oberflächliche Urteile zu fällen. Dies hat zweierlei Konsequenz: zum einen werden die erwachsenen Vorlesenden mit ihren eigenen Normen und Vorurteilen konfrontiert, zum anderen werden den kindlichen Lesenden Pluralität als gegeben und Interessen und Fähigkeiten als das Wesentliche nahegebracht. Dabei geht es dann auch nicht um Integration von ‚Anderen‘, sondern Vielfalt durchzieht das Buch. So unterscheiden sich die Hautfarben der Kinder voneinander und dies nicht nur in binären Tönen, sondern auch hier ein Spektrum abbildend, und mehrere Kinder haben sichtbare und unsichtbare *Dis/abilities*.

Die Richtung *Ich bin wie du* beginnt mit einem Bild, auf dem ein Schwarzes Mädchen auf einem Stein sitzt und ein weißer Junge im Rollstuhl daneben. Beide Kinder haben krause Haare, das eine dunkle, das andere rote. Beide beißen gerade in Brote, und sie lächeln sich an. Gleich werden einige Unterschiede offensichtlich: Haut- und Haarfarbe, Geschlecht sowie das Sitzen in einem Rollstuhl beziehungsweise auf einem Stein. So zu beginnen zeigt sofort, wahrnehmbare Unterschiede können vorhanden sein, aber es gibt auch Gemeinsames. Und das ist in diesem wie in fast jedem Fall in diesem Buch etwas, was nicht direkt wahrnehmbar ist. Diese beiden sind nämlich ähnlich, wie wir auf der zweiten Doppelseite erfahren, weil beide gerne teilen. Hier sieht man nun vier Kinder, denn zu den beiden Kindern kommen ein Mädchen und ein Junge hinzu. Alle vier Kinder unterschieden sich in der Haut- und Haarfarbe sowie im Kleidungsstil. Von den neuen Kindern, die beide stehen, trägt das Mädchen ein Kleid und der Junge Jeans und einen Kapuzenpulli sowie eine Brille. Er ist zudem nicht so schlank wie die anderen drei Kinder gezeichnet. Die beiden Jungen und das sitzende Mädchen geben nun dem Mädchen im Kleid etwas zu essen. Der Grund wird nicht versprachlicht. Es könnte hier um viele Dinge gehen. Das Mädchen hat einen Gipsverband und war möglicherweise nicht in der Lage, sich ein Brot zu schmieren, oder es könnte um Armut gehen. Doch keine dieser Kategorien wird hervorgehoben, und es ist nicht wesentlich, Gründe zu verstehen, vielmehr geht es um das Verhalten der Kinder und ihren Umgang miteinander.

Auf einer weiteren Doppelseite in der Richtung *Ich bin wie du* sieht man zwei Jungen, die Brille tragen. Einer der beiden ist als weiß mit hellbraunen

Haaren, einer als Schwarz mit dunklen Haaren identifizierbar. Der eine trägt ein pinkfarbenes T-Shirt, der andere ein rotes Kapuzensweatshirt. Neben den Unterschieden mag der erwachsene Vorlesende als Gemeinsamkeit an die Brille denken oder daran, dass beide Jungen sind, es geht aber um etwas anderes: nämlich die „coole Frisur", also etwas Selbstgewähltes. Auf der nächsten Doppelseite sind die Jungen im Profil zu sehen und beide haben über dem Ohr einen Blitz in die Haare rasiert. Wir begleiten den einen Jungen weiter und sehen ihn nun mit einem anderen Kind. Beide könnten als nicht-weiß gelesen werden, so dass man hier an ethnische Marginalisierung denken könnte. Es geht aber um ein Interesse, nämlich an Tieren, das die beiden Jungen gemeinsam haben.

Ein drittes Beispiel in dieser Richtung zeigt auf der „Ich bin wie du, weil. . ."-Doppelseite zwei Kinder vom Bauchnabel aufwärts. Beide Kinder sind *People of Color,* tragen rote Tücher und schauen sich lächelnd an. Das Mädchen auf der linken Seite hat die Arme in die Seiten gestützt und schaut den Jungen auf der rechten Seite an. Die Gemeinsamkeit, die von den Tüchern angedeutet und auf der nächsten Seite enthüllt wird, ist, dass die beiden Kinder „Piraten" spielen (o. S.). Nun sitzen beide auf einem großen Ast. Der Junge hält sich eine Papierrolle als Fernrohr vor das linke Auge und lässt die Beine baumeln. Dabei sieht man, dass er eine Beinprothese hat. Das Mädchen krabbelt links von ihm auf dem Ast und hat Pflaster an Ellenbogen und Knie. Das wilde Spiel draußen bringt die Kinder zusammen, und die Beinprothese steht auch dem Klettern auf den Baum nicht im Wege. Diese Szene sehe ich als direkten Kontrast zu der Rollstuhlszene in *Zusammen*, in der der Junge im Rollstuhl dem Mädchen hilft, auf den Baum zu klettern, wohingegen hier ein aus der Außenperspektive als potentiell einschränkend wahrgenommenes Körperteil keine ‚Behinderung' für das gemeinsame Spiel darstellt.

Auch in der anderen Richtung, *Ich bin anders als du*, ist *Dis/ability* als Kategorie vorhanden, dort sogar ganz explizit. Bei der dritten Zweiergruppe sehen wir zwei Mädchen: Links ein kräftiges weißes Mädchen mit blonden Haaren und bunten Strähnen, die ein Sweatshirt mit Einhornmotiv trägt, und rechts ein ebenfalls weißes Mädchen mit roten Haaren, die ein grünes T-Shirt trägt und einen Schnuller in der Hand hält. Ein Hörgerät ist bei dem rothaarigen Mädchen erkennbar, doch der Text weist zunächst auf einen anderen, nicht sichtbaren Unterschied hin: Das rothaarige Mädchen wächst in einer Großfamilie mit vielen Geschwistern auf, während das andere Mädchen Einzelkind ist.

Wir begleiten das rothaarige Mädchen weiter und kommen zu der einzigen Szene im ganzen Buch, die *Dis/ability* direkt thematisiert, aber auch hier weder als Defizit noch als Superpower, sondern als Grund dafür, etwas verschieden zu machen, nämlich Sprechen. Wir sehen auf der Doppelseite, die uns an den Unterschied heranführt und auf der wie immer „Ich bin anders als

du, weil. . .“ notiert ist, das rothaarige Mädchen, das lächelt und eine Geste mit ihren Händen macht, und ein Schwarzes Mädchen mit Zöpfen, einem grauen Kapuzen-Sweatshirt mit einem Elefantenmotiv in Pink und einem Stift hinter dem Ohr, das sich mit dem Zeigefinger auf den Mund zeigt, der leicht wie beim O-Laut geöffnet ist. Auf der nächsten Seite folgt dann die Auflösung auf Textebene: „. . .ich gehörlos bin und mit den Händen rede und du mit dem Mund sprichst“ (o. S.). Das rothaarige Mädchen lächelt und macht eine weitere Geste, während das schwarzhaarige Mädchen mit einer Hand ihre Nase hält und den anderen Arm wie einen Elefantenrüssel durch diese Armbeuge gesteckt hat. Auch die Wortwahl zeigt hier eine inhaltlich und sprachlich sensible Herangehensweise an Vielfalt, da die beiden Möglichkeiten zu sprechen als gleichwertig dargestellt werden. Tatsächlich werden die Gehörlosigkeit und das Sprechen mit Gebärden benannt, aber dadurch kein Mangel oder eine Beeinträchtigung angedeutet, sondern eine andere Art, sich zu verständigen. Gehörlosigkeit schließt das Mädchen also nicht aus und mündet nicht in Sprachlosigkeit, sondern eine andere Art von Sprache.

Während wir eigentlich das Mädchen auf der rechten Seite weiterbegleiten, ist auch das rothaarige Mädchen noch einmal zu sehen. Somit rahmen andere Unterschiede und Gemeinsamkeiten die Gehörlosigkeit weiter ein, die die Teilhabe am kindlichen Spiel nicht beeinträchtigen. Zunächst sehen wir nur das schwarzhaarige Mädchen, das einem kleineren blonden Jungen mit gelbem Pulli und grüner Baseballkappe Stifte reicht. Der Satz „Ich bin anders als du, weil. . .“ wird dann auf der nächsten Doppelseite dadurch ergänzt, dass das Mädchen mit der rechten Hand und der Junge mit der linken malen. Auch das rothaarige Mädchen ist hier abgebildet und malt wie das schwarzhaarige ebenfalls mit der rechten Hand. Das gemeinsame Malen wird weder durch Gehörlosigkeit noch durch das Malen mit verschiedenen Händen gestört.

Das Wendebuch zeichnet sich somit durch die intersektionale Vielfalt der Figuren aus, bei der auch *Dis/ability* eine Rolle spielt, ohne andere Attribute zu überkompensieren oder zu überlagern. *Dis/ability* besteht neben anderen Unterschieden und Gemeinsamkeiten als ein Teil eines Kindes, ist dabei aber kein Problem, sondern einfach vorhanden. Die Erfahrungen mit Strukturen, die die Kinder mit Rollstuhl, Hörgerät und Brille eventuell einschränken, werden hier weder visualisiert noch versprachlicht. Es handelt sich also nicht um ein Bilderbuch, das Diskriminierung darstellt, was bei der Altersgruppe von zwei- bis vierjährigen Kindern unangemessen wäre. Stattdessen wird hier das Fundament dafür gelegt, gemeinsames Spielen, Leben und Lernen zu gestalten und eventuellen Separierungen vorzubeugen. Inklusion also gerade nicht als additiver Prozess, bei dem Kinder mit *Disabilities* eingeschlossen werden, sondern als grundlegend für alle Kinder, die sich in Facetten unterscheiden und ähneln. Die Botschaft bei diesem Buch ist also nicht Integration, sondern ein Verständnis dafür, dass Kinder genauso wie andere und anders

als andere sind, wie es bereits der Titel verspricht. Der Text diversifiziert so Normen in dem Sinne, als keine Positionen privilegiert belegt sind, sondern alle diese Kinder miteinander und auf Augenhöhe zusammenkommen. Hier ist also der Titel des ersten Buches, *Zusammen*, konsequent zu Ende gedacht.

5. Interkulturelle Bilderbücher für plurale Lebenswelten

Um die Gegensätze noch einmal zusammenzufassen, ordne ich *Zusammen* als universalistischen Text ein, der Differenzen klar benennt und Pluralität erzeugt, indem er ‚Andere', die sich mit einer Norm konfrontiert sehen und die anders bleiben, integriert. *Ich bin wie du/Ich bin anders als du* andererseits ist ein interkultureller Text, durch den sich Pluralität kontinuierlich hindurchzieht, meist ohne diese zu benennen. Identitätskategorien, die offensichtlich sind, sind bei Kitzing gerade nicht Bestandteil der Gegenüberstellung, sondern es geht um Dinge, die gewählt werden können, so wie Interessen, die nichts mit dem Aussehen oder den Fähigkeiten im Sinne von *abilities* oder der Herkunft der Kinder zu tun haben. Die Differenzen dürfen dabei dann auch bestehen bleiben, weil sie einfach grundlegender Bestandteil der Kindergemeinschaft sind und, wenn auch vorhanden, nicht erwähnenswert. Sicherlich kann man auch in dieser Herangehensweise Probleme erkennen, da natürlich diese offensichtlichen Differenzen zu Diskriminierung führen können und *Ableismus* dadurch nicht abgestellt werden kann. Doch gerade diese frühen Kinderbücher können eine Grundlage legen, die Pluralität als Lebensrealität versteht, bei der es nicht um Integration und Inklusion geht, also um das Einbinden von anderen in eine Norm, sondern um das Miteinander jenseits von Normen. Hierfür ist es wichtig, intersektional die Lebenswirklichkeiten der Kinder darzustellen, anstatt Kinder als ‚anders' zu illustrieren und diese dann als ähnlich zu kodieren, um gemeinsames Spielen zu ermöglichen. Dieser Ansatz, der Gleichheit voraussetzt, um gemeinsam Kind sein zu können, ist gerade der, der Universalismus problematisch macht, da er Vorurteilen, die Kinder in ihrer Umwelt lernen werden, nicht vorbeugt. Nur wenn Differenzen unbenannt, wenn auch sichtbar, bestehen dürfen, können diese für das Miteinander irrelevant werden und Kindern so die Möglichkeit geben, sich auf das Unsichtbare zu konzentrieren, was Freundschaften zugrunde liegt. Diese Texte normieren Mehrfachidentitäten für die Kinder selbst wie auch für ihre Spielgefährten und fördern Ambiguitätstoleranz, die ein positives intersektionales Miteinander ermöglicht.

Gleichzeitig erzeugt der vorliegende interkulturelle Text einen Nebeneffekt für die erwachsenen Mit- oder Vorlesenden. Die abgerufenen Normen und Unterschiede, die den Vorlesenden auffallen, können ihnen bewusst machen,

dass sie selbst kulturell vorgeprägt sind. Gerade Vorlesende, die diese Art von Büchern für Kinder wählen, sind sich ihrer Voreingenommenheiten oft nicht bewusst, weil sie vermutlich nicht zu ihrem Wertesystem passen, jedoch in einer Gesellschaft unvermeidbar sind, die Normen aufstellt und von Normen abweichende Menschen und Gruppen marginalisiert. Hier werden sie nun mit solchen konfrontiert, weil die wahrnehmbaren Gemeinsamkeiten und Unterschiede auffallen, die unsichtbaren und dann tatsächlich benannten jedoch nicht erahnbar sind. Das hat damit den Nebeneffekt, dass Erwachsene ihre eigene Haltung reflektieren können und eventuell ihrem eigenen *Ableismus* begegnen, der sich auch in Alltagssprache manifestieren kann und somit Vorurteile bei Kindern erst erzeugt. Kindern wird somit der Zugang zu einer vielfältigen Welt eröffnet und Erwachsenen wird eine Hilfestellung gegeben, diese Welt positiv für die Kinder zu gestalten.

Literaturverzeichnis

Aktion Mensch: „Inklusion in der Schule." https://www.aktion-mensch.de/dafuer-stehen-wir/was-ist-inklusion/inklusion-schule.

Coleman, Nicole: *The Right to Difference: Interculturality and Human Rights in Contemporary German Literature.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

Deardorff, Darla K.: „Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization." *Journal of Studies in International Education* 10.3 (2006), 241–66.

Garland Thompson, Rosemarie: *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 2017.

Grün, Max von der: *Vorstadtkrokodile.* München: C. Bertelsmann Jugendbuch Verlag, 1976.

Hakemulder, Jèmeljan: *The Moral Laboratory, Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept.* Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2000.

Kitzing, Constanze von: *Ich bin anders als du. Ich bin wie du. Ein Wendebuch*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2019.

Kriegel, Leonard: „Disability as Metaphor in Literature." *Images of the Disabled, Disabling Images,* edited by Allan Gartner and Tom Joe. New York: Praeger, 1987, 13–46.

Kulot, Daniela: *Zusammen*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag, 2020.

Lysaker, Judith / Tiffany Sedberry: „Reading Difference. Picture Book Retellings as Contexts for Exploring Personal Meaning of Race and Culture." *Literacy* 49.2 (2015), 105–111.

Müller, Toni: *„Was schaut ihr mich an?" Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik*. Berlin: Frank & Timme, 2012.

Nikolajeva, Maria: „Reading Other People's Minds Through Word and Image.“ *Children's Literature in Education* 43 (2012), 273–291.

Nikolajeva, Maria: „Picturebooks and Emotional Literacy.“ *The Reading Teacher* 67.4 (2013/2014), 249–254.

Nikolajeva, Maria: *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature.* Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2014.

Nussbaum, Martha: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Oatley, Keith: „Theory of Mind and Theory of Minds in Literature.“ *Theory of Mind and Literature*, edited by Paula Leverage, Howard Mancing, Richard Schweickert and Jennifer Marston William. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2011.

Schwarz, Britta / Carsten Märtin: *Meine Brille kann zaubern*. Oldenburg: Lappan, 1999.

Snyder, Sharon L. / David T. Mitchell: *Narrative Prosthesis*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.

Fernsehserien spielen Inklusion vor – Erfolgreiche Frauen mit Behinderungen in *Dr. Klein* und *Die Heiland – Wir sind Anwalt*

Waltraud Maierhofer (Iowa City)

Die 1,32m große ChrisTine Urspruch (geb. 1970) ist in Deutschland eine bekannte Schauspielerin, dem Fernsehpublikum vor allem vertraut durch ihre Rolle als Assistentin des Gerichtsmediziners im Münsteraner *Tatort,* Silke Haller, eine Rolle, die sie seit 2002 spielt. (Sie besteht auf der ungewöhnlichen Schreibweise ihres Vornamens.) In dieser Rolle muss sie sich regelmäßig manchen Scherz über ihre Kleinwüchsigkeit gefallen lassen, allen voran den Spitznamen ‚Alberich' nach dem Zwergenkönig im *Ring des Nibelungen*.[1] 2014 begann das ZDF eine Familien- und Krankenhausserie mit dem Titel *Dr.* Klein,[2] deren Hauptrolle ihr „auf den Leib geschrieben" ist, so Urpruchs mehrfach wiederholte eigene Aussage, z. B. auf ihrer Agenturseite („Aktuelles: Dr. Klein"). Die Titelfigur, Kinderärztin Dr. Valerie Klein, heißt nicht nur so, sondern ist sehr klein.

Kleinwüchsigkeit (oder Mikrosomie) tritt in vielen Erscheinungsformen auf und kann verschiedene Ursachen haben (Shakespeare 523). Betroffene erfahren im Alltag eine Reihe von Einschränkungen und können unter beträchtlichen Gesundheitsstörungen leiden. Nach deutschem Recht hat ein Erwachsener mit einer Größe zwischen 1,30m und 1,40 einen Behinderungsgrad von 30, und im beruflichen Bereich greifen deshalb Gleichstellungsregelungen für Schwerbehinderte („GdB Tabelle" Schlagwort 18.7). Jedoch gibt es keine direkte Korrelation zwischen Körpergröße und geistiger Leistungsfähigkeit. Kleinwüchsige werden oft unterschätzt. Noch 2002 ergab eine Studie, dass Menschen mit Kleinwuchs seltener in leitenden oder Führungspositionen beschäftigt waren, als es ihrer Ausbildung entsprach (Bundesministerium

1 Trotzdem – oder gerade wegen des humorvollen Zugangs – haben ChrisTine Urspruch und das Münsteraner Team 2013 den Bobby-Medienpreis der Bundesvereinigung Lebenshilfe erhalten, der vergeben wird für vorbildliches „Engagement und positives Bild von Menschen mit Behinderung", das geeignet sei, aufzuklären und Vorurteile abzubauen (Bundesvereinigung Lebenshilfe).

2 Die insgesamt fünf Staffeln waren nach der Erstausstrahlung mehrere Jahre lang auf der ZDF-Mediathek abrufbar. Sie sind außerdem erhältlich als DVD-Serie, ferner auf Streaming-Plattformen wie Amazon Video und itunes. Anfänglich vorhandene Videos von ganzen Episoden auf Youtube wurden mittlerweile gelöscht.

für Arbeit und Sozialordnung).[3] Deshalb ist der anspruchsvolle Beruf in der Serie *Dr. Klein* im positiven Sinn utopisch für das Einbeziehen von Personen mit Behinderung, zeigt also nicht eine solche in einem für diese Gruppe jetzt durchschnittlichen Beruf, sondern in einem darüber hinaus möglichen. Manche ihrer Patient:innen im Teenager-Alter überragen die Ärztin, und besonders von ihrem männlichen Kollegen und Mitbewerber um die Beförderung Dr. Lang kommt manche abfällige Bemerkung wegen ihrer Körpergröße. Valerie Klein ist die Heldin der Serie, die beruflich wie privat manch schier unglaublichen Konflikt zu bewältigen hat, wobei sie Charakterstärke und Überlegenheit, aber auch gelegentlich Schwächen zeigt. Obwohl sie mit Vorurteilen wegen ihrer Körpergröße konfrontiert ist, erscheint sie vor allem als anerkannte und erfolgreiche Ärztin und Familienmanagerin, ein Vorbild für gelungene Selbstbestimmung und Teilhabe trotz und mit einer körperlichen Einschränkung. Nicht nur der ärztliche Alltag, auch die Familie muss allerdings für den Seriencharakter über fünf Staffeln hinweg einiges an Drama bieten, einschließlich Ehekrise, neue Beziehungen und Konflikte mit den heranwachsenden Kindern und im Freundeskreis. Das Team von Autor:innen leitete Torsten Lenkeit (geb. 1969), der auch für 13 Folgen der langlebigen Krankenhausserie *In aller Freundschaft* (seit 1998) und einige Folgen der Krimiserie *Soko Stuttgart* schrieb. Die Serie trat von Anfang an mit dem Anspruch auf, beispielhaft nicht nur volle Teilhabe einer Frau mit Behinderung, sondern Diversität in mehreren Bereichen vorzuführen: Dr. Kleins Vater ist dement, der Klinikleiter und weitere Personen sind homosexuell, ein weiterer Arzt (und später eine Krankenpflegerin) hat schwarze Hautfarbe, eine Pflegerin ist ziemlich korpulent, und die Klinik bekommt in der zweiten Staffel eine deutsch-türkische Leiterin. Dies ist ziemlich plakativ und wurde in der Kritik als forcierte und oberflächliche Buntheit und Diversität bemängelt (zum Beispiel Niggemeier).[4] Familie und Beziehungen spielen neben je einem episodenspezifischen medizinischen Fall eine große Rolle. Sicher ist die Serie nicht sehr anspruchsvoll, aber im deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen ein bemerkenswerter und mit insgesamt fünf Staffeln und Zuschauerzahlen von zuletzt etwa drei Millionen[5] erstaunlich langlebiger und beliebter Versuch, Inklusion von Menschen mit Behinderung im Vorabend- und Familienfernsehprogramm auf leichte und unterhaltsame Weise anzusprechen und vorbildhaft zu zeigen und damit möglicherweise zu Umdenken beizutragen.

3 Siehe auch „Kleinwüchsige Menschen im Beruf oft unterschätzt".

4 Das mag zum Teil an einer unglücklichen Formulierung über das ‚bunte' Personal im Pressematerial gelegen haben, die mehrere Kritiken übernahmen (Pressemappen: Dr. Klein).

5 Beim Start hatte die Sendung 4,67 Millionen Zuschauer:innen und einen Marktanteil von 18,7 Prozent (Niemeier). Es gibt keine Zahlen für Abrufe in der Mediathek oder später auf Youtube.

Mein zweites Beispiel für diese These von vorbildhafter Darstellung gelungener Inklusion in den deutschsprachigen Vorabendserien geht etwas zurückhaltender vor. Im Herbst 2018 startete in der ARD eine neue Serie um eine ambitionierte Rechtsanwältin, die von Geburt an fast blind ist. Der Titel *Die Heiland – Wir sind Anwalt* nimmt den Namen der Hauptrolle, Romy Heiland (Lisa Martinek), auf.[6] Heiland eröffnet in der ersten Episode ihre eigene Kanzlei und stellt eine eigensinnige Assistentin an, die ihr u.a. hilft, visuelle Informationen zu sammeln, und die entscheidend zu ihrem Erfolg beiträgt. Laut Presseportal des ARD ließ sich das Drehbuchteam unter Leitung von Jana Burbach (geb. 1985) durch eine reale Person inspirieren, die blinde Strafverteidigerin Pamela Pabst (geb. 1978), die in Berlin lebt und Deutschlands erste blinde Strafverteidigerin ist (ARD Das Erste). Ihr autobiographisches Buch *Ich sehe das, was Ihr nicht seht* (2018) erschien passend zum Start der Serie und schildert ihr Leben in der Welt von Sehenden und wie sie mit ihrer Einschränkung aufgewachsen ist, lebt und arbeitet. Die Serie *Die Heiland* erreichte eine noch höhere Einschaltquote als *Dr. Klein,* nämlich die erste Episode 4,72 Millionen, die der zweiten Staffel sogar noch knapp eine Million mehr (Niemeier). Da die Aspekte des Privatlebens in *Die Heiland* weniger dramatisch daherkommen und weniger Raum einnehmen, sie an Angehörigen nur die Eltern hat, es auch keine Gruppen von Mitarbeiter:innen gibt, die eigene Handlungsstränge entwickeln, wirkt diese Serie wesentlich konzentrierter und realistischer im Umgang mit dem Thema Leben und Karriere mit einer Behinderung. Allerdings ist zu betonen, dass realistische Umstände nicht als ausschließliches oder wichtigstes Kriterium für Repräsentation von Personen mit Behinderung im Fernsehen zu bewerten sind. Fernsehserien mit ihrer fiktionalen Freiheit sind wichtig darin, eine Vorreiterrolle zu spielen, also Geschichten zu zeigen, die möglich sind, auch wenn sie in der Wirklichkeit noch Ausnahmefälle sind (so wie die Schauspielerin Urspruch oder die Rechtsanwältin Papst) oder utopisch erscheinen (so wie die kleinwüchsige Kinderärztin Klein). In diesem Sinne spielen die Fernsehserien vor, was als Realität wünschenswert ist.

Mein Beitrag greift spezifische Episoden beider Serien heraus und untersucht, wie die körperlichen Beeinträchtigungen in die Handlung hineinspielen und im Dialog angesprochen werden bzw. wann sie zwar sichtbar sind, aber schlicht akzeptiert werden und in den Hintergrund treten und damit

6 Regie für die erste Staffel führten Christoph Schnee (Folgen 1–3) und Bruno Grass (Folgen 4–6). Zur Zeit des IVG-Kongresses war nur die zweite Staffel in der ARD Mediathek abrufbar, die erste außerdem auf weiteren Plattformen wie Dailymotion und Amazon. Kurz vor Drehbeginn für die zweite Staffel, im Sommer 2019, verstarb die Hauptdarstellerin Martinek. Die Staffel wurde dann mit Christina Athenstädt gedreht und von April bis Juni 2020 ausgestrahlt. Die dritte Staffel wurde im Herbst 2021 gezeigt.

gelungene Teilhabe zeigen. Ich wende mich dabei den jeweils ersten Episoden zu und wie die Titelfigur und ihre Beeinträchtigung eingeführt werden. *Die Heiland* ist auch mit Hörfilm für Menschen mit Sehbehinderte zugänglich, Teil der barrierefreien Angebote im Fernsehen, *Dr. Klein* mit deutschen Untertiteln, die Menschen mit Hörbehinderung oder Deutschlernenden den Zugang erleichtern.

Beide Serien erhielten bei ihrem Start große Medienaufmerksamkeit, nicht zuletzt wegen der im deutschen Fernsehen noch ungewöhnlichen Repräsentation von Menschen mit Behinderung in Hauptrollen, die einerseits gefordert wird, andererseits großes Kritikpotential hat, insbesondere von Betroffenen. Erste Feuilleton-Kritiken zu *Dr. Klein* bedauerten die Ansammlung von Klischees, jene zu *Die Heiland* waren lobend, meinten jedoch, die narrativen Möglichkeiten des Motivs Blindheit würden nicht ausgeschöpft. Unter sehbehinderten *Heiland*-Zuschauer:innen war die Reaktion gespalten, wie noch auszuführen ist, zu *Dr. Klein* wurden bisher keine ausdrücklichen Stimmen speziell von Menschen mit Kleinwuchs ermittelt; diese Tatsache lässt sich als ein Zeichen für gelungene Repräsentation lesen, da das Fehlen solcher Reaktionen darauf hinweist, dass Betroffene sich nicht in besonderer Weise angesprochen oder herausgefordert fühlten. ChrisTine Urspruch wurde seit dem Serienstart mehrfach zu dem Thema Inklusion befragt und setzt sich für mehr Menschen mit Behinderungen im Fernsehen ein.

1. Zum Forschungsstand

Zur Erforschung des Themas Darstellung von Menschen mit Beeinträchtigungen in Literatur und Medien kann ich mich hier kurz fassen, möchte allerdings einige Studien nennen, die sich spezifisch mit Unterhaltungsserien im deutschen Fernsehen beschäftigen und in den letzten beiden Jahrzehnten entstanden sind. Die Monografie von Ingo Bosse mit dem Titel *Behinderung im Fernsehen. Gleichberechtigte Teilhabe als Leitziel der* Berichterstattung (2007) untersucht vor allem Reportagen. Die Studie geht davon aus, dass mit dem im Grundgesetz verankerten Verbot von Diskriminierung und der Ratifizierung der UN-Behindertenrechtskonvention im Jahr 2009 Inklusion oder gleichberechtigte Teilhabe ein wichtiger Aspekt des öffentlich-rechtlichen Bildungsauftrags sein müsse, ein Leitziel. Bosse stellt fest, dass in Fernsehreportagen und -magazinen seit der Jahrtausendwende zunehmend Menschen mit Behinderung auftauchen und damit im deutschen Fernsehen Behinderung als öffentliches Thema kommuniziert werde, dessen vorherige jahrzehntelange Ausblendung also beendet sei. Er findet zwar einen hohen Anteil traditioneller Bilder, aber auch „Ansätze zu einer modernen Sichtweise auf das soziale

Konstrukt Behinderung“, von denen er meint, dass sie Probleme erkennbar machen und Lösungen anstoßen können (Bosse, *Behinderung im Fernsehen* 196). In dem Folge-Aufsatz „Bewusstseinsbildung durch Fernsehen? Die Darstellung von Behinderung in Boulevardmagazinen und Krimiserien“ verdichtet Bosse die Fragestellung nach einer positiven Darstellung von Menschen mit Behinderung in Unterhaltungsserien u.a. anhand von fünf Episoden der Krimiserien *Tatort* und *Polizeiruf 110*. Er argumentiert, dass sein früheres Ergebnis zu Reportagen auch für Produktionen gilt, von denen die Zuschauer:innen wohl selten in erster Linie Aufklärung und Information über gesellschaftliche Tendenzen erwarten, obwohl die gesellschaftskritische Tendenz mancher Krimiserien unbestritten ist. Bosses Aufsatz zur Bewusstseinsbildung ist Teil des Sammelbands *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen,* der den Schwerpunkten Behinderung und Migration gilt. Auch hier betonen die Herausgeber Julia Ricart Brede und Günter Helmes die Funktion des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, Verhältnisse nicht nur zu spiegeln, sondern auf unterhaltsame Weise zur Meinungsbildung und möglicherweise Verhaltensänderung beizutragen. Die Analysen des Sammelbands fragen also nicht nur nach Auswahl, Darstellungsformen und Realitätsnähe, d. h. in Bosses Aufsatz insbesondere, wo und wie diese Krimis Menschen mit Behinderungen zeigen, sondern nach eventuell erkennbaren integrativen bzw. inklusiven Zielen, nach Rezeption und möglicher Einsetzbarkeit im Unterricht (Brede und Helmes 8–9).

Die medienpsychologische Studie „Inklusion durch Fernsehserien?“ (2020) von Ute Ritterfeld, Alexander Röhm u.a. verfolgt eine ähnliche Fragestellung wie Bosse und beantwortet sie ebenfalls positiv. Ritterfeld leitete ein Experiment mit 819 Proband:innen, die sowohl die deutsche Serie *Dr. Klein* sahen als auch die US-amerikanische Serie *Game of Thrones*. Es ging dabei um die Wahrnehmung des Kleinwuchses. Das Experiment hat gezeigt, dass Einstellungsmerkmale, die Destigmatisierung von Menschen mit Behinderung (hier spezifisch Kleinwuchs) messen bzw. darauf hinweisen, beim Ansehen von *Dr. Klein* deutlich mehr anstiegen als bei der US-Serie. Das Experiment ergab bemerkenswerterweise ferner, dass die Serie wegen des Unterhaltungsformats nicht als programmatisch inklusionsfördernd rezipiert wurde, sondern diese Wirkung vielmehr „subtil“ entfalten konnte (Ritterfeld et al. 9).

2. Dr. Klein

Wie zeigen die beiden Serien also die jeweilige Behinderung? Was erfahren die Zuschauer:innen über ein Leben mit dieser Behinderung? Ich beschreibe

erst die Rolle und die optische und kameratechnische Gestaltung, dann das Sprechen über die Behinderung.

Ich beschränke mich hier auf jeweils die erste Episoden, um aufzuzeigen, wie die Serien bei der Vorstellung der Titelfiguren deren Beeinträchtigung gestalten und evident machen und damit eventuell auch informieren, wie sich die Behinderung im täglichen Leben und auf die Selbstbestimmung auswirkt.[7] Die meisten Zuschauer:innen haben wohl außerdem schon Vorschauen und Kurzbeschreibungen im Fernsehprogramm oder in Programmzeitschriften gekannt, die einen Teil dieser Informationen vorwegnehmen und zusammenfassen bzw. sie als das Neue, Ungewöhnliche, Ansprechende der Serie anpreisen. Die Beeinträchtigung der Protagonistin wird dabei schon in der minimalen Serienbeschreibung genannt, wie etwa auf den Mediatheken der Fernsehanstalten: sie bezeichnen die Titelfiguren als „die kleinwüchsige Kinderärztin" bzw. die „blinde Anwältin".[8] Solche Nennung der Einschränkung durch ein Adjektiv zur Berufsbezeichnung ist laut Bosse „neutral" in der Skala möglichen Sprechens über Behinderung (Bosse, *Behinderung im Fernsehen* 260–261). (Herabwürdigend wäre etwa die Substantivierung „die Kleinwüchsige" bzw. „die Blinde", würdigend die Berufsbezeichnung ohne das Adjektiv.) Beide Serien vermeiden die besonders in Filmen verbreitete Darstellung von Menschen mit Behinderung, die eine solche durch besondere andere Fähigkeiten wettmachen, überwinden und damit heldenhaft werden, das sogenannte Stereotyp vom *Supercrip* (Superkrüppel).[9] Durch die Angabe des hochqualifizierten Berufs werden Wahrnehmungen und Statistiken von vornherein widersprochen und hinter sich gelassen, wonach Menschen mit angeborenen oder in der Kindheit erworbenen körperlichen Beeinträchtigungen eine anspruchsvolle Ausbildung und vollzeitige Berufsausübung noch selten möglich ist. Die Fernsehanstalten kalkulieren hier offensichtlich mit der Beliebtheit der Genres Krankenhaus- bzw. Anwaltserie.

Der erste Eindruck ist entscheidend. Die Vorstellung von Dr. Klein in der ersten Episode, die den Titel trägt „Nach Hause", ist so angelegt, dass die Zuschauer:innen mehr wissen als das Umfeld. Vorurteile werden

7 Ich folge hier den Untersuchungskriterien und Begriffen von Ingo Bosse, dessen Analyse folgende Hauptpunkte enthält: Basisdaten, Themen, Sprachliche Gestaltung, Ästhetik und Gestaltung, Charakterisierung (Bosse, *Behinderung im Fernsehen* xiii–xiv), kann aber nur einige Punkte herausgreifen.

8 Sie lautet seit Abschluss der Serie zu *Dr. Klein*: „Über insgesamt 5 Staffeln begegnet die kleinwüchsige Kinderärztin Dr. Valerie Klein ihren Patienten auf Augenhöhe – und managt parallel ihre turbulente Familie." („Dr. Klein"). Zu *Die Heiland* derzeit zur dritten Staffel: „Im Leben der blinden Anwältin Romy Heiland (Christina Athenstädt) geht es auch in der dritten Staffel wieder ziemlich turbulent zu [. . .]." („Die Heiland – Wir sind Anwalt").

9 Siehe etwa Grebe und Ochsner.

ausgesprochen, bevor die respektvolle Vorstellung in der Ärzterunde erfolgt, auch wenn hier einiges unglaubwürdig wirkt und die Wortspiele aufdringlich: Bevor man die Titelfigur sieht, hört man ihre Stimme, die wie regelmäßig in jeder Episode, über das Leben reflektiert, hier über die Rollen, die man spielt, ob als Kind oder Erwachsener. Die begleitenden Bilder folgen einem Auto, einem signalroten Mini, auf seiner Fahrt durch die Stadt, an deren Ende die Kamera von der aussteigenden Person in Nahaufnahme nur Frauenbeine mit roten Pumps zeigt. Die Kamera schneidet dann zu einer Szene in der Klinik, in der alle Faschingskostüme tragen und ein „Professor" nach „Dr. Klein" fragt, ferner in einer Besprechung eines neuen Falls eine Ärztin meint, ob sie nicht auf die „leitende Oberärztin" warten sollten (Min. 1:21). Die roten Schuhe bzw. die Person darin ziehen sich einen Kittel über, dann sieht man sie mit der Maske eines lachenden Geistes, begleitet von ihrem aus dem Off gesprochenen Satz, „Heute tragen wir Masken, damit man uns nicht gleich erkennt." (Min. 1:52) Die Zuschauer, die schon wissen, dass dahinter eine kleinwüchsige Ärztin steckt, warten mit ihr, wie die anderen auf die Verkleidung reagieren. Zuerst wird sie von allen für ein Kind gehalten und freundlich angesprochen, während ihr Kollege namens Dr. Lang sich zynisch über Frauen als Vorgesetzte und „Randgruppen" als Karrierefaktor äußert. Nach dem nächsten Kameraschnitt ist Dr. Klein schon im Operationssaal, wo gerade ein Notfall ankommt. Hier erst folgt die Titelei mit dem Titelsong, der charakterliche Größe thematisiert („She is a big, big girl in a beautiful world. . ." von Pivo Deinert und Volkan Baydar), und die begleitenden kurzen Szenen deuten alle auf ihre Kleinwüchsigkeit hin, aber auch ihren Beruf als Ärztin, etwa in einem Gruppenbild. Danach ist sie bereits bei der Operation, und man sieht nur das Gesicht oder vielmehr nur die Augenpartie zwischen Hygienekleidung und -maske, als Dr. Lang hinzukommt (Min 4:52). In dem entstehenden Streit über die beste Behandlungsweise behält Klein die Oberhand. Zwischendurch schaltet die Szene und führt noch den Ehemann von Dr. Klein und die beiden Kinder ein, die in den Schwierigkeiten des Umzugs bzw. der Pubertät und Abneigung gegen den neuen Wohnort Stuttgart stecken, ferner ihren Vater und ihre Schwester, die in dem Haus des Vaters umräumen und Platz schaffen, dazu gleichzeitig erklären, dass die Demenz des Vaters der Grund für den Umzug ist. Als die Kamera am Ende der Operation die Plattform zeigt (Min. 9:41), von der Dr. Klein steigt, merkt man, warum Dr. Lang der Größenunterschied nicht aufgefallen ist, aber nun äußert er unreflektiert, herablassend und unkorrekt „Ein Zwerg!" (Min. 9:51). Es gibt im Laufe der Sendung einige Wortspiele über Größe, und sie erscheinen unbeabsichtigt bis humorvoll. In der anschließenden Szene mit den Eltern des operierten Jungen zum Beispiel stellt der Klinikleiter Dr. Klein als „absolute Größe auf ihrem Gebiet" vor (Min. 10:25). Von den Familienmitgliedern des neuen medizinischen Falls ist der Vater nur einen kurzen Moment lang erstaunt, als Dr. Klein hinzutritt

und sich als die operierende Ärztin vorstellt, und beide beantworten dann ihre freundlich gestellten Fragen als Eltern, ohne ihre Autorität in Frage zu stellen, nur der Zwillingsbruder murmelt beim Weggehen etwas Unverständliches und wohl Abfälliges. In der folgenden Personalsitzung stellt der Chefarzt Dr. Klein vor als die Tochter des ehemaligen Klinikleiters Dr. Wagner und „eine der besten Kinderärzte Deutschlands" (Min. 11:48), also ohne Differenzierung des Geschlechts. Die Tatsache, dass sie nicht über das Rednerpodium sieht, stört sie nicht weiter, sie stellt sich einfach daneben. Anscheinend sieht sie ihre Körpergröße gelassen und verwendet sogar ein Wortspiel bei ihrer Erklärung, den Patient:innen der Kinderklinik „auf Augenhöhe" zu begegnen, wobei sie „einen kleinen Vorteil" habe (12:35), während Dr. Lang bei sich abfällige Bemerkungen über ihre Körpergröße macht. Tatsächlich ist es leichter für Dr. Klein, z. B. das Spielzimmer zu betreten, das einen sehr niedrigen Zugang hat, und dort mit einem Patienten zu reden, der sich versteckt hat. Aber auch Kinder reagieren nicht unvoreingenommen auf sie. Louis, der schon genannte Bruder des neuen Patienten, darauf angesprochen, er wäre zu klein, um helfen zu können, sagt etwas arrogant lächelnd und betont langsam: „*Ich* bin nicht zu klein. Ich bin völlig normal." (Min. 16:52). Sie geht aber darauf nicht ein.

Die erste Episode lässt das Krankenhausteam sich ausführlich austauschen über ihre Eindrücke von der neuen Oberärztin. Nur wenige sind völlig unvoreingenommen wegen der ungewöhnlichen Körpergröße ihrer neuen Kollegin und Vorgesetzen. Eine der Pflegerinnen (Nanni, die in späteren Episoden eine wichtige Rolle einnehmen wird), fragt sich, ob nun Änderungen in der Klinikausstattung nötig wären. Darauf meinen die anderen zuversichtlich, dass Dr. Klein viel Erfahrung im Klinikalltag habe und wenn sich an der Ausstattung was ändern müsse, würde sie das schon anmelden. Dies kann ein kleiner Hinweis darauf sein, dass für viele Menschen mit Behinderung Mitleid und vorsichtiger Umgang eine unwillkommene Haltung sind. Die Pflegerin fragt sich besorgt, „wie es ist, so klein zu sein", worauf die Anästhesieärztin, Luna Haller, schlagfertig zurückgibt, „Wie ist es denn, so blond zu sein?" (Min. 17:55) Damit macht sie auf das Ungemessene solchen Geredes hinter dem Rücken einer behinderten Person aufmerksam. Natürlich meistert Dr. Klein die Komplikation des Falls und operiert erfolgreich. Dann trifft sich die Familie zum Abendessen. Hier ist es nicht Valerie Klein, sondern ihre hochgewachsene Schwester, die Sticheleien der Anderen treffen, und zwar wegen ihres Single-Daseins.

Dr. Kleins Kleidung unter dem Arztkittel ist ebenfalls aussagekräftig. Sie trägt wie gesagt rote hohe Schuhe und unter dem Arztkittel ein knallrotes Kleid. Beides betont ihren lebhaften Charakter, lässt sie aber auch als betont feminin erscheinen. In der ersten Szene mit dem Ehemann, als sie ins neue Zuhause kommt, gibt es eine liebevolle Begrüßung mit Kosenamen und Kuss.

Gegen Ende der Episode tauschen sie im Bett Zärtlichkeiten aus, aber ein Telefonanruf ruft Valerie in die Klinik. Spätere Episoden werden auch (maßvolle) Sexszenen einschließen und damit aktiv gegen Vorurteile über Sexualität und ein aktives Sexualleben bzw. deren immer noch häufig erwarteter Abwesenheit bei Menschen mit Beeinträchtigungen angehen.[10] Schon die Tatsache, dass Valerie einen Lebenspartner ohne Beeinträchtigung hat und zwei Kinder, macht dies offensichtlich. Frau Urspruch hat sich sehr positiv über diesen Aspekt der Charakterisierung geäußert: Frauen mit Behinderungen würden nur allzu selten als feminin und erotisch dargestellt, und mit Vorurteilen dazu müsse „man wirklich mal gehörig aufräumen“, meinte sie in einem Interview (Smykowski Min. 7:42). Zusammenfassend fällt auf, wie ausführlich die erste Folge Vorurteile nennt. Möglicherweise war dies eine Strategie, um sie als solche zu entlarven und die Zuschauer:innen auf die andere Seite zu ziehen. Im weiteren Verlauf der Serie spielen sie eine immer geringere Rolle.

3. Die Heiland

Im Vorspann erscheint der Titel der Sendung zuerst in Blindenschrift, die sich verwandelt in lateinische Druckbuchstaben und mit der Allegorie der blinden Justizia versehen, die allerdings mit Pferdeschwanz modernisiert ist, ein zusätzlicher Hinweis auf die Titelfigur, die im Alltag oft einen solchen trägt. Bekannte Sehenswürdigkeiten führen Berlin als Handlungsort ein. Die Begleitmusik ist locker und lebhaft. Die Titelfigur sieht man zuerst in kurzen Momentaufnahmen, wie sie mit Hilfe ihres Stocks auf einer Straße geht, mit den Fingern an einem Tisch entlangstreichend sich dessen Konturen versichert, mit einer jungen Frau, Ada Holländer, ihrer nachmaligen Assistentin, zusammenstößt, die auf ihr Smartphone schaute (beide stammen aus der ersten Episode), dann in Nahaufnahme mit ihrem Vogel, wobei der starre Blick auffällt, und mit einem Mann in einem Taxi. Erst später in der Episode erfahren wir, dass es sich um ihren früheren Lebens- und Kanzleipartner handelt.

Die erste Episode trägt den Titel „In dubio pro reo“ (Regie Christoph Schnee, Drehbuch Jana Burbach und Nikolaus Schulz-Dornburg), und es geht um eine Anklage wegen Vergewaltigung. Mandant ist ihr ehemaliger

10 In der Fachliteratur wird das Thema Sexualität und Behinderung seit den 1970er Jahren differenziert diskutiert, und dies hat zusammen mit der Forderung nach Selbstbestimmung wichtige Fortschritte gebracht, diesbezügliche Vorurteile zu bekämpfen und abzubauen (siehe z. B. Clausen und Herrath). Aus der zahlreichen Literatur für Betroffene siehe z. B. den Ratgeber *Teilhabe* der Stiftung Liebenau.

Professor und Mentor, und Romy Heiland kann den Beweis erbringen, dass die Anzeige ein Racheakt der weiblichen Studierenden war, deckt damit aber andere Gesetzesverstöße auf, nämlich dass der Professor im Rahmen der sexuellen Beziehung Examenslösungen ausgab.

Natürlich muss die erste Folge viel über die Hauptperson erklären, hier auch was ‚blind' bedeutet (nämlich nicht alle blinden Menschen sehen gar nichts) und wie sie im Alltag zurecht kommt (wie sie die Farben ihrer Kleidung erkennt und auswählt, wozu der weiße Stock dient, dass nicht alle einen Hund haben etc.), und auf welche Schwierigkeiten sie stößt (dass sie einem abfahrenden Bus nicht nachlaufen kann, dass sie sich nicht einfach vergewissern kann, wie ein Zimmer aussieht und welche Dinge darin sind).[11] Nur ganz kurz zeigt die Kamera, wie Romy Heiland sieht, nämlich schon der zweite Schnitt, als sie aufwacht: Licht und Schatten und die verschwommenen Umrisse ordnen wir aufgrund der begleitenden Laute einem Papagei zu (Min. 00:52). Im Laufe der Episode erklärt Heiland, dass sie etwa ein Prozent sieht, also zum Beispiel weiß, wo es hell ist, ist ein Fenster (Min. 19:43). Als sie vor dem ordentlichen Kleiderschrank steht, lernen wir ein technisches Hilfsmittel kennen, das ihr sagt, welche Farbe das angepeilte Stück hat.[12] Später benutzt sie weitere Hilfsmittel wie etwa die Diktier- und Vorlesefunktion ihres Computers. Während sie sich schminkt, meldet sich „die Mailbox der Kanzlei Romy Heiland" (Min. 02:21), und die Zuschauerinnen hören damit ihren Namen und Beruf. Auf der Straße folgt die Szene des Zusammenpralls, und Romy erklärt nach Adas Entschuldigung: „Der Langstock ist eigentlich unter anderem als Signal für Sehende gedacht, damit sie uns Blinden aus dem Weg gehen, zumindest in der Theorie." (Min. 03:05) Die Identitäten werden geklärt, und in der Kanzlei erklärt Romy die Aufgaben der neuen Assistentin, nämlich u.a. Akten vorlesen, Fotos beschreiben, sich alles für einen Fall möglicherweise wichtige Sichtbare merken: „Kurz: Sie sind meine Augen." (Min. 04:30) Zu Adas Aufgaben gehört auch, Romys Aussehen zu kontrollieren.

Wir sehen in dieser ersten Episode auch typische Fehler, die Sehende im Umgang machen, wenn beispielsweise Ada auf die Frage, wo sich der von ihr erwähnte Fleck im Gesicht befinde, mit dem Finger deutet, statt zu erklären. Sie zeigt ein Foto, das sie gemacht hat, statt es zu beschreiben (Min. 23:49),

11 Die Beobachtungen in diesem Absatz bestätigt die Bloggerin Toto in ihrer Kritik der ersten Folge (Toto: „Die Heiland").

12 Die Sendeanstalt ARD hat inzwischen auf ihrer Mediathek kurze „Extra"-Episoden veröffentlicht, in denen die Schauspielerin Anna Fischer, die die Assistentin Ada spielt, eine blinde Frau namens Elisa in verschiedenen Alltagszenen begleitet wie Einkaufen, Straßenverkehr, Computerbedienung mit speziellen Funktionen und dabei entsprechende Hilfsmittel erklärt (z. B. „Extra: Einfach mal den richtigen [Farb]Ton treffen").

und sie geht leise heran, wenn Romy sich allein glaubt, so dass diese erschrickt (Min. 35:20). Romy macht sie jedes Mal darauf aufmerksam, und Ada korrigiert ihr Verhalten, ohne sich in Entschuldigungen zu verlieren. Ihre Reaktionen führen vor, wie solche Ausrutscher im Alltag bewältigt werden können, ohne als Aggressionen verstanden zu werden und zu Konflikten zu führen. Sie ist spontan und unbefangen. Heilands Mutter nennt ihre Tochter „leichtsinnig", weil ihr Ada zu jung und undiszipliniert erscheint (Min. 22:39), aber gerade ihr spontanes Verhalten erleichtert die Zusammenarbeit und das Verhältnis der beiden.

Heiland antwortet auf die Frage, warum sie die vorherige Kanzlei verlassen habe, sie wollte „mehr Selbständigkeit" (Min. 09:30). Unselbständig verhält sie sich keineswegs, und für die Hilfe, die sie braucht, stellt sie die Assistentin ein. Sie wirkt selbstbewusst, ist sehr elegant gekleidet, hat gute Haltung und eine ruhige, klare Art zu reden. Viele Nahaufnahmen konzentrieren sich auf das Gesicht, noch betont dadurch, dass die Haare meist aus dem Gesicht gekämmt sind. Die Nahaufnahmen des Gesichts wirken dabei weniger als voyeuristischer Blick auf jemanden, der selbst nicht sehen kann, sondern wie eine Betonung des Hörens bzw. dessen, was die Anwältin sagt, da der Blick starr und ausdruckslos bleibt und nicht das Gegenüber sucht und damit auf den visuellen Appell ausweicht. Den starren Blick und die Kopfhaltung mit dem rechten Ohr zum Gegenüber hat die Schauspielerin mit einem Coach für diese Rolle eingeübt, wie sie in Interviews beschrieb.

Eine ähnliche positive Einschätzung zu dieser Darstellung äußerte eine blinde Bloggerin, die die Episode und einige folgende besprochen hat. Toto fand diese Einführung einer blinden Hauptfigur und die Verwendung von Humor gelungen: „Nicht aufdringlich, nicht zu seicht. Kein Betroffenheitskino, aber auch kein Superhelden-Comic. [. . .] Vor allem eingängig. Das funktioniert, davon könnte was im Kopf bleiben." (Toto: „Die Heiland"). Klischeehaft fand der Blog nur die Schluss-Szene, in der die Anwältin auf die Geräusche in dem imposanten Treppenhaus des Justizgebäudes aufmerksam macht, das Stimmengewirr, das Romy schön findet, ein Eindruck, auf den die Sehenden nicht geachtet haben.

In *Dr. Klein* hören wir im Dialog der ersten Episode viel über die Kleinwüchsigkeit, allerdings weniger über die Einschränkungen im Alltag, sondern über Vorurteile der Umwelt. In *Die Heiland* dagegen rückt nach der Vorstellung der Hauptfigur deren körperliche Beeinträchtigung angenehm in den Hintergrund, und die Szenen konzentrieren sich auf den juristischen Fall.

Bemerkenswert an der Einführung der Hauptperson in der ersten Folge ist ferner die Verwendung der Adjektive „blind" und „behindert" bzw. der Substantivierung „die Blinden". Als Ada für die Anwältin den abfahrenden Bus anhält, tut sie dies mit der burschikosen Wendung „Wir sind behindert." Sie verwendet also den sogenannten Blinden-Bonus. Romy Heiland ist über

diese Vereinnahmung des Bonus nicht erbost. Im Gegenteil, sie sagt anerkennend: „Behindert kann ich allein, aber rennen nicht." (Min. 16:36) Laut Bosse ist solche Verwendung des Adjektivs bzw. Adverbs implizit herabwürdigend (Bosse, *Behinderung im Fernsehen* 260). Ada verwendet sie aber als schlagfertigen Appell um Rücksichtnahme, und Romy weiß, dass er wirkungsvoll ist, aber nur wenn dazu auch die Aktion kommt, hier nämlich Adas Sprint, um den Bus aufzuhalten.

Im Vergleich dazu bezeichnet sich Dr. Klein nicht als behindert. Die Benachteiligung erscheint weniger in Schwierigkeiten, in einer Umgebung zurecht zu kommen, die meist auf eine andere Körpergröße genormt ist, sondern in den Reaktionen einiger Menschen mit Vorurteilen und Stereotypen. Insbesondere der genannte Kollege Dr. Bernd Lang (Simon Licht) spricht Stereotype aus, die aus der Vergangenheit stammen, als man kleinwüchsige Menschen allenfalls als Kuriosum im Zirkus oder aus Märchen und Fantasiefilmen kannte.[13] Indem Zuschauer:innen diese Stereotype als unangemessen erkennen und durchschauen, wird deutlich, dass die Behinderung sozial konstruiert ist und es vor allem solche Einstellungen sind, die Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung beeinträchtigen. Allerdings widmet sich schon die dritte Episode („Ein neues Leben") mit einem medizinischen Fall ebenfalls dem Thema Kleinwuchs, eine genauere Untersuchung kann aber an dieser Stelle nicht erfolgen. Valerie Klein erklärt darin, dass wesentliche körperliche Einschränkungen und Beschwerden durch eine Reihe von Operationen im Kindesalter gemildert wurden. Die Schneekugeln in ihrem Arztzimmer in der Klinik visualisieren diese schmerzhaften Erfahrungen, denn sie erzählt weiter, ihre Eltern hätten ihr bei jedem Eingriff eine solche geschenkt. Zu einem gewissen Grad gilt hier also noch das medizinische Modell von Behinderung als körperlichen Faktoren, die zu heilen bzw. beseitigen seien. In *Die Heiland* ist dies weniger eindeutig. Auf jeden Fall sind die Hilfsmittel, die ein selbstbestimmtes Leben ermöglichen, technisch komplexer und beschränken sich nicht auf eine Plattform und ein kleines angepasstes Auto, sondern reichen von speziellen Computerfunktionen bis zur Assistentin, die die Sehfähigkeit wenn nicht ersetzt, so doch die dadurch gewonnenen Informationen liefert und auch sonst Hilfestellung leistet.

Von der oben genannten Liste an Kriterien, die eine ausführliche Analyse der Repräsentation der jeweiligen Behinderung in den Serien zu berücksichtigen hätte, möchte ich wenigstens kursorisch die Charakterisierung durch Beziehungen ansprechen, da sie neben Status und Selbstbestimmung besonders wichtig für die jeweilige Figur und stark damit verflochten sind. In *Dr. Klein* werden neben den vielfältigen Beziehungen im beruflichen Umfeld

13 Siehe beispielsweise die kulturgeschichtliche Darstellung von Enderle und Unverfehrt.

von Anfang an Ehe und Familie betont, Romy Heiland dagegen ist alleinstehend. Als unterstützendes Netzwerk von Heiland treten erst nur die Eltern auf, und ein früherer Lebenspartner wird nur am Rande erwähnt. Eine Staatsanwältin ist eine gute Freundin. Valerie Kleins Familie umfasst dagegen Ehemann (bzw. in späteren Produktionsjahren neue Partner) und die zwei Kinder im Teenager-Alter, dazu die jüngere Schwester Carolin und den Vater Peter Wagner (plus später seine zweite Ehefrau), die im Haushalt leben. Die turbulenten Ereignisse im Laufe der weiteren Staffeln beziehen die Freunde der Kinder und Schwester sowie die geschiedene Frau und Kinder des neuen Partners ein. Sie ist also vielfach in Beziehungen eingebunden, die sie unterstützen, die sie aber auch fordern und reichlich Konflikte bereiten. Wie bereits erwähnt, betont bereits die erste Folge, dass ihr Vater sie von Kindheit an unterstützte, aber nun der ist, der wegen seiner beginnenden Demenz ihre Hilfe braucht. Auch in diesem Aspekt kehrt die Serie Sehgewohnheiten um, indem sie die behinderte Person nicht als diejenige zeigt, die besondere Zuwendung und Unterstützung braucht, sondern die sie gibt.

Die fiktiven Geschichten um Romy Heiland dagegen orientieren sich an der genannten Autobiographie und dem Alltag Pabsts. Die Serie *Die Heiland* führt die gleichnamige Anwältin ein als allein und selbständig lebend und arbeitend, und wie die neue Assistentin ihr zur Seite steht. So erhält die Assistentin als Modell für Verhalten gegenüber einer Vorgesetzten mit Behinderung mehr Raum als einer einzelnen Person in der Krankenhausserie. Die Eltern spielen zwar eine Rolle, vor allem in ihrer Hilfsbereitschaft, sie respektieren aber Heilands Wunsch nach Selbstbestimmung, wobei es der Mutter schwer fällt, sich nicht einzumischen. In der ersten Episode ist es der Vater, der das Mandat vermittelt, auch hilft er Romy mit Informationen über die Richterin, und sie fragt ihn um seine professionelle Meinung. Die Mutter erscheint fürsorglich, teilweise sogar zu sehr, wenn sie etwa die Wahl der Assistentin kritisiert. Eine Liebesbeziehung wird zwar erwähnt, aber als in der Vergangenheit, wobei der ehemalige Lebens- und Kanzleipartner aber noch Interesse zeigt und in weiteren Episoden in einer freundschaftlichen Rolle auftaucht. Auch hier erscheint die weibliche Hauptfigur nicht als asexuell, jedoch stehen andere Aspekte im Vordergrund.

Eine weitere Gemeinsamkeit fällt auf: In beiden ersten Episoden bringt die behinderte Person einen früheren Mentor zur Sprache, jemand, der sie ermunterte und an sie glaubte. Romy Heiland beschreibt die Beziehung zu ihrem ehemaligen Professor als davon geprägt. Valerie Klein erwähnt gesprächsweise, dass ihr Vater Klinikdirekter war und sie schon als Kind an den Arbeitsplatz mitbrachte. Den jetzigen Direktor kennt sie deshalb schon seit ihrer Kindheit. Die blinde Bloggerin Toto fand einen Mentor, wie ihn Romy Heiland in dem Professor sah, realistisch und eine wichtige Erfahrung auch in ihrem eigenen Leben (Toto: „Die Heiland“). Skeptische Zuschauer:innen

könnten dies allerdings als Hinweis darauf verstehen, dass in der Praxis möglicherweise nur privilegierte Eltern von Kindern mit Behinderung auf Chancengleichheit in der Ausbildung und Nutzung aller technischen Hilfsmittel bestehen werden.

Neben diesen Gemeinsamkeiten bleibt ein grundsätzlicher Unterschied in der Darstellung festzuhalten: der Kleinwuchs der Ärztin ist sofort visuell evident. Langstock und starrer Blick deuten auf Sehbehinderung, die aber erst durch den Dialog bestätigt wird. Für die Mehrheit der Zuschauer:innen spielt der Wiedererkennungsfaktor der bekannten Schauspielerin aus der Kult-Serie *Tatort* eine Rolle und damit die Witze über ihre Kleinwüchsigkeit, die in *Dr. Klein* vor allem der berufliche Opponent Dr. Lang fortsetzt. Die Kleinwüchsigkeit erscheint als Behinderung nur in den Köpfen der Mitmenschen. Im beruflichen Alltag benutzt Dr. Klein zum Beispiel am Operationstisch eine Plattform, um die nötige Höhe zu erreichen, oder unterstützt ihre Gehgeschwindigkeit in der Klinik mit Hilfe eines Rollers, auch fährt sie ein besonders kleines Auto, aber es wird nicht visuell evident, dass die kleine Statur eine Beeinträchtigung darstellt.

4. *Schlussgedanken: „Das* muss *man sehen“*

Die Schauspielerin Urspruch äußerte sich nur positiv über die Rolle. Tatsächlich sind die Klischees, denen Dr. Klein begegnet, wohl nicht so ausgestorben, wie wir uns das wünschen. In einer Sendung für den Deutschlandfunk meinte Urspruch, sie begegne manchmal unbelehrbaren Menschen, die meinen, „Weil ich so klein bin, muss es mir eigentlich sehr schlecht gehen und ich bin vom Leben benachteiligt.“ (Urspruch) Solche Vorurteile kann die Fernsehdarstellung auf jeden Fall mit starken Bildern, Situationen und Dialogen kontern.

Es gibt (noch) keine blinde Schauspielerin mit ähnlicher Bekanntheit wie Urspruch.[14] Die Hauptrolle verkörperte in der ersten Serie die Schauspielerin Lisa Martinek (1972–2019), und nach deren plötzlichem Versterben Christina Athenstädt (geb. 1979), beide sehend. Entsprechend trainierten die Schauspielerinnen das Verhalten von Blinden, und in Interviews schilderten sie, sie hätten Trainer dafür gehabt, aber auch von Frau Papst gelernt (z. B. Wölwer). Danach gefragt, warum man die Rolle nicht mit einer Schauspielerin besetzte, die selbst eine Sehbehinderung hat, gab Martinek vor allem versicherungstechnische Gründe an sowie den Zeitaufwand (Freitag). Man

14 In einer jüngeren Altersgruppe scheint ein blindes Mädchen im Kommen, die schon mehrere Fernsehrollen gespielt hat und u.a. 2018 für ihre Rolle in der *Tatort*-Folge „Freiland“ viel Medienaufmerksamkeit erhielt. Siehe Peters.

sollte hinzusetzen, dass Fernsehserien hohe Zuschauerquoten brauchen, und populäre SchauspielerInnen garantieren diese bis zu einem gewissen Grad.

Christine Urspruch setzt sich dafür ein, dass es normaler werden müsse, im Unterhaltungsfernsehen Menschen mit Behinderungen zu sehen. Dazu sei auch nötig, die Schauspielerausbildung barrierefrei zu machen, und Quoten dafür seien hilfreich. Die hohen Einschaltquoten beider Serien zeigen nicht nur, dass die Fernsehzuschauer:innen Menschen mit Behinderungen sehen wollen und sich von den besprochenen Serien gut unterhalten fühlen. Es bleibt vielleicht sogar etwas hängen, wie man Menschen mit Behinderung unbefangen begegnen kann und was man vermeiden sollte. Auf die Frage, „Wer will das sehen?“ meinte Urspruch, diese Frage mache sie „fuchsteufelswild“: „Das *muss* man sehen. Wir müssen alle Menschen sehen, die in der Gesellschaft auftauchen, ob sie eine Behinderung haben oder nicht. [. . .] Es geht nicht um Ästhetik, es geht um [. . .] Vielfältigkeit, und das ist das Thema unserer heutigen Zeit. Einfach das widerzuspiegeln, was sowieso da ist. [. . .] Da muss man mit allen möglichen Mitteln dafür kämpfen.“ (Smykowski Min. 13:10). Ich kann nur hinzufügen, auch mit Unterhaltungsserien und selbst wenn sie vielen trivial erscheinen.

Literaturverzeichnis

„Aktuelles: Dr. Klein – die letzten Folgen!“ *Charactors – Agentur für Schauspieler/Innen*, https://www.charactors.de/schauspielerinnen/christine-urspruch/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

ARD Das Erste: *„Die Heiland – Wir sind Anwalt.* Neue Serie mit sechs Folgen.“ *Presseportal*, https://www.presseportal.de/pm/6694/4034044. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Bosse, Ingo: *Behinderung im Fernsehen. Gleichberechtigte Teilhabe als Leitziel der Berichterstattung.* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2007.

Bosse, Ingo: „Bewusstseinsbildung durch Fernsehen? Die Darstellung von Behinderung in Boulevardmagazinen und Krimiserien.“ *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen. Behinderung und Migration im Fokus,* hg. von Julia Ricart Brede und Günter Helmes. Münster: Waxmann Verlag, 2017, 115–138.

Brede, Julia Ricard / Günter Helmes: „Einleitung und Ausgangspunkt. Dimensionen von Vielfalt in Film und Fernsehen.“ *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen. Behinderung und Migration im Fokus,* hg. von Julia Ricart Brede und Günter Helmes. Münster: Waxmann Verlag, 2017, 7–15.

Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung: „Kleinwüchsige Menschen in Ausbildung und Beruf. Abschlussbericht.“ Teil 2. Pdf, https://www.yumpu.com/de/document/view/2439858/fc287a-kleinwuchsige-menschen-in-ausbildung-und-beruf-teil/39. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend: „Schwangerschaftsabbruch nach § 218 Strafgesetzbuch“, *Bmfsfj,* https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/familie/schwangerschaft-und-kinderwunsch/schwangerschaftsabbruch/schwangerschaftsabbruch-nach-218-strafgesetzbuch-81020. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Bundesvereinigung Lebenshilfe: „Bobby 2013 geht an den Tatort Münster und ChrisTine Urspruch.“ *Presseportal*, https://www.presseportal.de/pm/59287/2481581. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Clausen, Jens / Frank Herrath (Hg.): *Sexualität leben ohne Behinderung. Das Menschenrecht auf sexuelle Selbstbestimmung.* Stuttgart: Kohlhammer, 2013.

Die Heiland – Wir sind Anwalt: In dubio pro reo. Staffel 1, Episode1. Fernsehserie. Regie Christoph Schnee. Drehbuch Jana Burbach u.a. Darstellerinnen Lisa Martinek, Anna Fischer. OLGA FILM im Auftrag der ARD. Erstausstrahlung ARD, ab 4.9.2018.

„Die Heiland – Wir sind Anwalt.“ *Das Erste*, https://www.daserste.de/unterhaltung/serie/die-heiland-wir-sind-anwalt/index.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Dr. Klein: Nach Hause. Staffel 1, Episode 1. Fernsehserie. Regie Gero Weinreuter u.a. Drehbuch Torsten Lenkeit u.a. Darstellerin ChrisTine Urspruch. Bavaria Fernsehproduktion. ZDF. Erstausstrahlung ZDF, 10.10.2014. DVD Staffel 1. Studio Hamburg Enterprises, 2015.

„Dr. Klein.“ *ZDF*, https://www.zdf.de/serien/dr-klein. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Dr. Weigl & Partner – Pflegeberatung für Deutschland: „GdB – Übersicht zu allen Staffelungen.“ https://drweiglundpartner.de/gdb-uebersicht/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Enderle, Alfred / Gert Unverfehrt: *Kleinwuchs. Eine Kulturgeschichte in Bildern.* Göttingen: Cuvillier Verlag, 2007.

„Extra: Einfach mal den richtigen (Farb)Ton treffen“, *ARD Mediathek*, https://www.ardmediathek.de/video/die-heiland-wir-sind-anwalt/extra-einfach-mal-den-richtigen-farb-ton-treffen/das-erste. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Freitag, Jan: „Interview mit Lisa Martinek. ‚Härter als alles zuvor‘.“ *Tagespiegel*, https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/interview-mit-lisa-martinek-haerter-als-alles-zuvor/22990422.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

„GdB-Tabelle [Grad der Behinderung-Tabelle] nach der Versorgungsmedizin-Verordnung (VersMedV) Schwerbehinderung und Schwerbehindertenausweis.“ *Versorgungsmedizische Grundsätze,* 2021, https://versorgungsmedizinische-grundsaetze.de/index.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Grebe, Anna / Beate Ochsner: „Vom Supercrip zum Superhuman oder: Figuration der Überwindung.“ *Kritische Berichte* 41.1 (2013), 47–60.

„Kleinwüchsige Menschen im Beruf oft unterschätzt.“ *ZB Zeitschrift: Behinderte Menschen im Beruf* 2 (2010), 10–13, https://www.bih.de/integrationsaemter/zb-magazin/fileadmin/ZB_Digitalmagazin/ZB-PDF-Archiv/nicht-barrierearme-PDF/ZB_02_2010.pdf. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Niemeier, Timo: „Starker Start für *Dr. Klein.“ DWDL*, https://www.dwdl.de/zahlenzentrale/48010/starker_start_fuer_dr_klein_das_erste_am_boden. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Niggemeier, Stefan: „Fernsehkritik. *Dr. Klein* – Groß wär anders.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehkritik-dr-klein-gross-waer-anders-13201718.html. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Pabst, Pamela / Shirley Michaele Seul: *Ich sehe das, was ihr nicht seht. Eine blinde Strafverteidigerin geht ihren Weg*. Freiburg: Herder, 2018.

Peters, Bernd: „*Tatort* – Blinde Schauspielerin Vreni Bock hat einen besonderen Trick.“ *Express* (Köln), https://www.express.de/promi-und-show/tatort-blinde-schauspielerin-vreni-bock-hat-einen-besonderen-trick-41799. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

„Pressemappen: Dr. Klein.“ *Presseportal ZDF*, 2016, https://presseportal.zdf.de/pm/dr-klein-2/, abgerufen zuletzt am 24.3.2022. Diese Seite ist nicht mehr verfügbar.

Ritterfeld, Ute / Alexander Röhm / Damon Raeis-Dana, Matthias R. Hastall: „Inklusion durch Fernsehserien? Menschen mit Kleinwuchs in *Dr. Klein* und *Game of Thrones*.“ *VHN* [Reinhardt e-Journals] 89 (2020), 1–19, DOI: http://dx.doi.org/10.2378/vhn2020.art12d. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Shakespeare, Tom: „Dwarfism.“ *Encyclopedia of Disability*, hg. von David T. Mitchell et al. Vol. 1. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2006, 523–524.

Smykowski, Judyta: „Im Gespräch: Schauspielerin ChrisTine Urspruch.“ *Leidmedien*, https://leidmedien.de/im-gespraech/schauspielerin-christine-urspruch/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Stiftung Liebenau (Hg.): *Teilhabe: Leitlinien zum Umgang mit Sexualität und Behinderung.* Meckenbeuren: Stiftung Liebenau Teilhabe, 2007, https://www.stiftung-liebenau.de/fileadmin/benutzerdaten/teilhabe/pdf/Fachtage/Kein_besonderes_Bedürfnis/leitlinien-zum-umgang-mit-sexualitaet-und-behinderung-web. PDF. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Toto: „*Die Heiland* – Serie über blinde Anwältin – Hörfutter bloggt mit.“ *Hörfutter*, http://www.hoerfutter.com/die-heiland-serie-ueber-blinde-anwaeltin-hoerfutter-bloggt-mit/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Toto: „*Die Heiland* Folge 1: In dubio pro reo.“ *Hörfutter*, http://www.hoerfutter.com/die-heiland-folge-1-in-dubio-pro-reo/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Urspruch, ChrisTine: „ ‚Ich bin aus der Art geschlagen.‘ Gespräch mit Matthias Hanselmann.“ *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/schauspielerin-christine-urspruch-ich-bin-aus-der-art.970.de.html?dram:article_id=443411. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Wölwer, Melanie: „Interview. TV-Serie über die blinde Anwältin *Die Heiland*.“ *Leidmedien*, https://leidmedien.de/im-gespraech/interview-tv-serie-ueber-blinde-anwaeltin-die-heiland/. (letzter Zugriff: 24.3.2022).

Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte

Band 1 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 1). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3655-0

Band 2 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3836-3

Band 3 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 3). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3657-4

Band 4 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 4). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3658-1

Band 5 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3659-8

Band 6 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 6). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3660-4

Band 7 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 7). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3661-1

Band 8 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3662-8

Band 9 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3663-5

Band 10 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 10). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3664-2

Band 11 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3665-9

Band 12 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 12). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3666-6

Jeder Band ist auch Open Access auf www.peterlang.com verfügbar.